LA

REVUE DE L'ART

Ancien et Moderne

Tome XXXVIII. *Juin-Décembre 1920.*

LA

REVUE DE L'ART
ANCIEN ET MODERNE

FONDATEUR : JULES COMTE, MEMBRE DE L'INSTITUT

DIRECTEUR : ANDRÉ DEZARROIS



PARIS
28, rue du Mont-Thabor, 28



LE « SEDAINE » DU MUSÉE CONDÉ

OU

GABRIEL DE SAINT-AUBIN POÈTE

I



On possède quelques lettres d'Augustin de Saint-Aubin ; on a aussi des notes biographiques de la main de Charles-Germain de Saint-Aubin sur les membres de sa famille. De leur frère Gabriel, par contre, on ne connaît rien de semblable, et cette lacune est d'autant plus surprenante que ce singulier homme vivait le crayon à la main, « dessinant en tout temps et en tout lieu », et tourmenté par une furieuse démangeaison d'écriture. Non seulement il multipliait sur ses dessins et ses gravures les signatures et les dates, mais il couvrait de croquis marginaux et d'annotations les livres qui lui passaient par les mains, relevant les erreurs de sa *Description de Paris*, par Piganiol de La Force, tenant à jour sa *Description de Notre-Dame*, par Gueffier, complétant les indications de ses livrets de Salons, griffonnant sur ses catalogues de ventes, en même temps que les croquis des numéros vendus, les prix et les noms des acquéreurs, entassant enfin sur les feuilles de garde le plus curieux pêle-mêle de renseignements de toutes sortes : noms et adresses, formules de graveur et recettes médicales, inventions nouvelles, prix de denrées, notes de tailleur, tout le memorandum de cet original, avide de tout voir

pour le dessiner et de tout savoir pour le coucher par écrit[1]. En vérité, il semble incroyable que l'on n'ait pas encore retrouvé, à défaut d'une lettre autographe de lui, quelque grimoire couvert de son écriture en pattes de mouche et illustré de figures explicatives, dans lequel il aurait exposé ses idées sur « la meilleure manière d'éclairer une grande ville » ou « les moyens les plus propres à assurer le bonheur des hommes », — et ce, à l'intention de *l'Avant-Coureur*, sorte d'*Encyclopédie* au petit pied dont il était tout au moins lecteur assidu, sinon collaborateur occasionnel.



RECUEIL
DE
POESIES
DE M. SEDAINE.
SECONDE ÉDITION;
Revue & augmentée des Pieces faites depuis.

A LONDRES,
Et se trouve à Paris,
Chez DUCHESNE, Libraire, rue S. Jacques,
au-dessous de la Fontaine S. Benoît,
au Temple du Goût.

M. DCC. LX.

PAGE DE TITRE DU « RECUEIL DE POESIES » DE SEDAINE.
Chantilly, Musée Condé.

De temps à autre, dans les marges ou entre les lignes des livres enrichis de ces scholies qui ne sont qu'à Gabriel de Saint-Aubin, il arrive qu'on rencontre aussi des vers, — oui, des petits vers de circonstance, qui viennent là on ne sait trop pourquoi et qu'à son étonnement on déchiffre dans les blancs du texte imprimé. A côté du buste de la marquise de Pompadour, exposé par J.-B. Le Moyne au Salon de 1761, on lit un madrigal; le dégagement de la colonnade du Louvre, ordonné par Marigny, est rappelé, sur une page du livret du Salon de 1769, par un

1. Sur ces annotations, on me permettra de renvoyer à l'introduction du premier volume des *Catalogues de ventes et livrets de Salons illustrés et annotés par G. de Saint-Aubin*, publiés par la Société pour la reproduction des dessins de maîtres (Paris, 1909), t. I, pp. 29 et suiv.

quatrain louangeur dédié au « Colbert de nos jours » ; à propos du buste de Gluck, envoyé par Houdon au Salon de 1777, une épigramme associe le sculpteur et le musicien :

Dur à l'oreille comme aux yeux,
Il mérite bien ta critique,
Et ce buste si raboteux
Est l'image de sa musique.

Sur une feuille de garde du catalogue de la vente du vicomte Adolphe Du Barry, le séduisant neveu de la favorite (1774), on peut lire toute une pièce flétrissant la vénalité de Jean Du Barry, le Roué. D'autres petits vers encore servent de « légende » à l'une des eaux-fortes gouachées du *Spectacle des Tuileries* de la collection Georges Dormeuil, au *Galant entretien*, gouache de la collection David Weill, au *Triomphe de l'Amour*, dessin de l'ancienne collection du marquis de Biron, à l'eau-forte bien connue du *Charlatan ;* et l'on pourrait multiplier les exemples.



G. DE SAINT-AUBIN. — FRONTISPICE GRAVÉ POUR LE « RECUEIL DE POÉSIES » DE SEDAINE. (2e état.)

Tout d'abord, j'avais cru que Saint-Aubin se bornait à recueillir ces petites pièces en circulation et à les fixer, comme il faisait de tous les renseignements qui parvenaient à sa connaissance ; mais, à mesure que l'artiste m'a été mieux connu, je me suis persuadé qu'il était l'auteur de ces « poésies fugitives ». Quoi d'étonnant, du reste, à ce qu'en homme accompli de son époque, il ait été habile à tourner le madrigal, l'épigramme ou

la chanson sur le fait du jour et sur l'air à la mode ? Et ce trait piquant n'achève-t-il pas le personnage ? On le savait peintre, graveur, dessinateur, professeur à l'Académie de Saint-Luc et à l'École des arts de l'architecte Jacques-François Blondel, assidu aux cours publics, ne manquant pas une grande vente, instruit de tout et parlant « hardiment », nous dit son frère Charles-Germain, « à la satisfaction même des professeurs dans différentes sciences » ; qu'il eût été poète par surcroît, l'hypothèse était séduisante et imprévue, tout en restant dans le domaine des choses acceptables : avec un « raté de génie » comme celui-là, il ne faut jurer de rien !

Aujourd'hui, voici mieux qu'une hypothèse. Le Musée Condé possède deux petits livres qui nous apportent les précisions les plus absolues sur Gabriel de Saint-Aubin poète, et comme les marges et les feuilles de garde de ces deux livres, couvertes de poésies, sont en même temps illustrées de croquis par l'artiste, ce n'est pas sortir du cadre de la *Revue* que de réunir en cette étude le dessinateur toujours exquis et le rimeur inattendu[1].

II

L'ouvrage dont il s'agit est un exemplaire du *Recueil de poésies* de Sedaine, « seconde édition, revue et augmentée des pièces faites depuis la première et de plusieurs airs notés », publiée à Paris, chez Duchesne, en 1760, et formant deux volumes in-12. Il provient de la bibliothèque Armand Cigongne, acquise en bloc par le duc d'Aumale : « Cet exemplaire, lit-on dans le catalogue de la bibliothèque Cigongne, est celui de Saint-Aubin, dessinateur, qui l'a couvert de dessins à la plume et au crayon, ainsi que de notes et de vers d'une écriture excessivement menue[2] ». Et, sans doute, l'extrême difficulté de lecture de ces lignes microscopiques a-t-elle rebuté les curieux, car le *Recueil de poésies* n'a fait l'objet, jusqu'ici, d'aucune étude d'ensemble ; on s'est borné à le citer quelquefois

1. Je dois de très vifs remerciements à M. Paul Lacombe, qui m'a signalé l'intérêt de ces deux petits livres, et à M. Gustave Macon, conservateur du Musée Condé, pour m'en avoir facilité la communication et m'avoir procuré trois des photographies qui illustrent cet article ; enfin à M. J. Doucet, pour avoir fait exécuter à mon intention les autres clichés, qui appartiennent aux collections de la Bibliothèque d'art et d'archéologie. — M. Marquet de Vasselot a fait, à la Société d'histoire de l'art français (séance du 7 février 1919), une communication sur le Sedaine de Chantilly, au cours de laquelle il a bien voulu annoncer la présente étude, écrite et imprimée avant la guerre.

2. Le *Catalogue de la bibliothèque de M. Armand Cigongne, 1790-1859* (Paris, 1861), comprend 2.910 numéros ; le *Recueil de poésies*, de Sedaine, est décrit sous le n° 1016.

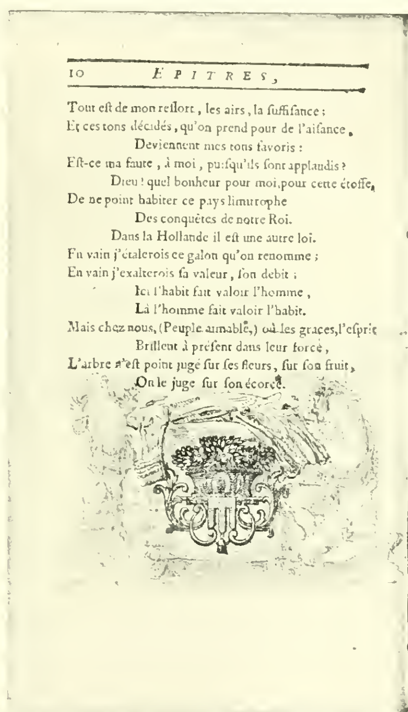
et à lui emprunter la reproduction d'un ou deux des dessins qui l'illustrent, sans insister sur tous les titres qu'il possède à retenir l'attention.

Sa provenance, d'abord, est à considérer. On sait que Sedaine et la famille Saint-Aubin entretenaient des relations d'amitié ; précisément, plusieurs pièces du *Recueil de poésies* portent le témoignage de cet agréable commerce, et deux de ces pièces sont adressées à Gabriel. L'une est écrite par le poète à l'artiste pour le prier de faire son portrait :

Quand voulez-vous que ma figure
Aille, droite comme un piquet,
Se planter en belle posture
Auprès de votre chevalet ?...

Dans l'autre, Sedaine conseille à son ami d'abandonner la peinture d'histoire, où il essaye de se guinder, pour se consacrer à des sujets plus légers et qui conviennent mieux à son tempérament :

Laisse tous ces héros d'Homère
Et l'histoire du vieux Laban,
. . . .
Crayonne plutôt pour Cythère
Quelque sujet tendre et galant.


10 ÉPITRES,

Tout est de mon ressort, les airs, la suffisance :
Et ces tons décidés, qu'on prend pour de l'aisance,
Deviennent mes tons favoris :
Est-ce ma faute, à moi, puisqu'ils sont applaudis ?
Dieu ! quel bonheur pour moi, pour cette étoffe,
De ne point habiter ce pays limitrophe
Des conquêtes de notre Roi.
Dans la Hollande il est une autre loi.
En vain j'étalerois ce galon qu'on renomme ;
En vain j'exalterois sa valeur, son debit ;
Ici l'habit fait valoir l'homme,
Là l'homme fait valoir l'habit.
Mais chez nous, (Peuple aimable,) où les graces, l'esprit
Brillent à présent dans leur force,
L'arbre n'est point jugé sur ses fleurs, sur son fruit,
On le juge sur son écorce.

CUL-DE-LAMPE DE L'« ÉPITRE A MON HABIT ».
Dessin de G. de Saint-Aubin. — *Sedaine* du Musée Condé.

Il est donc de toute vraisemblance que Saint-Aubin tenait son exemplaire de Sedaine lui-même, et cette circonstance a son intérêt : comment ne pas supposer, en effet, que c'est la fréquentation du maçon-poète et la lecture de ses œuvres qui ont éveillé chez l'artiste le goût de la poésie et le désir de versifier à son tour ?

En outre, le premier volume du *Recueil* s'ouvre par un frontispice gravé, où l'on voit le profil de Sedaine tracé sur un médaillon qu'entourent une demi-douzaine de *putti* personnifiant les principaux ouvrages de l'écrivain ; or, ce frontispice, daté de 1757, est l'œuvre de Gabriel de Saint-Aubin.

Celui-ci, on le voit, avait tous les droits à recevoir ces deux volumes en hommage de l'auteur : droits d'ami et droits d'artiste. Sedaine ne dut pas tarder à les lui envoyer, car la lettre de Fréron rendant compte de l'ouvrage dans *l'Année littéraire* parut le 29 juin 1760, et les premières annotations de Gabriel qui portent une date sont de 1761. Chose singulière, il en advint dès lors de ces deux livres comme de cet exemplaire de la *Description de Paris* de Piganiol de La Force, que Saint-Aubin couvrit de notes et de dessins et qui lui devint, de 1772 à 1779, l'indispensable compagnon de ses vagabondages parisiens[1] : de 1761 à 1772, l'artiste adopte son « Sedaine » et le prend pour confident, autant de ses promenades que de ses rêveries, de ses insomnies, de ses séjours forcés à la chambre ; c'est son véritable livre de chevet, et un livre qu'il ne se contente pas de lire, mais sur lequel il écrit abondamment. Les couplets faciles de l'ami Sedaine agissent sur son esprit impressionnable et assimilateur ; il est, selon le mot de Voltaire, « mordu du chien de la métromanie », et alors, d'une écriture incroyablement fine et serrée, il note avec grand soin ses vers à la queue leu leu dans les marges de ses deux volumes, en haut, en bas, quelquefois à l'envers ; il les compte, il les signe, il les date, en les entremêlant de petits dessins, tantôt inspirés par le texte imprimé et tantôt enlevés sur nature d'après les sujets les plus divers, les jours où notre badaud reprend ses courses, emportant son livre préféré dans une poche de son habit.

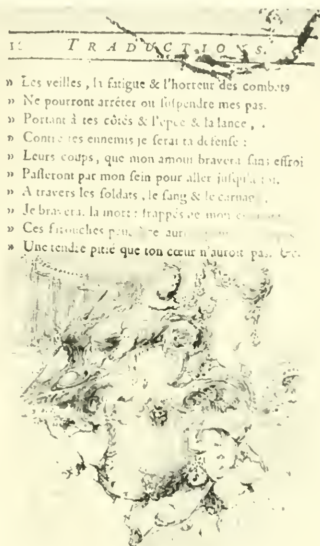
III

Plus de quarante pages sont illustrées de la sorte, de croquis tantôt à peine ébauchés, tantôt amoureusement repris à loisir.

Les dessins relatifs au texte sont d'une importance très inégale, et,

1. Ce curieux exemplaire de la *Description de Paris* appartient aujourd'hui au Palais des beaux-arts de la Ville de Paris ; il a fait l'objet d'un article dans la *Revue*, t. XXIII, p. 241.

en général, on ne saurait dire qu'ils aient la valeur d'une véritable illustration. Le plus souvent, l'artiste s'est borné à des crayonnages décoratifs n'offrant parfois que des rapports assez lointains avec la poésie qu'ils accompagnent : sur le titre du tome Ier, annoté et agrémenté d'un fleuron, il a redessiné le profil de Sedaine, déjà visible en regard, sur le frontispice gravé ; il a fait courir un encadrement fleuri au-dessus du titre de la première page : il a orné d'un navire le cul-de-lampe de la page 37, encadré de branchages le titre des *Éclogues* et de cristallisations de fontaines le titre de la seconde de ces « éclogues », *Ismène et Amarillis.* Une baraque de foire sert d'en-tête au poème didactique sur *le Vaudeville,* et l'en-tête de la *Traduction libre du discours d'Armide à Renaud* est orné d'un petit dessin à l'encre et au crayon, emprunté à un décor de l'opéra de Quinault et Lulli. Au bas de la pièce *les Quatre aux cent,* on voit un curé, près du lit du centenaire moribond qui fait le sujet de ce petit conte ; un peu plus loin, *la Tentation de saint Antoine* fournit de même le motif de son encadrement ; le poème de *Léandre et Héro* semble inscrit sur une stèle ; et ainsi de suite.



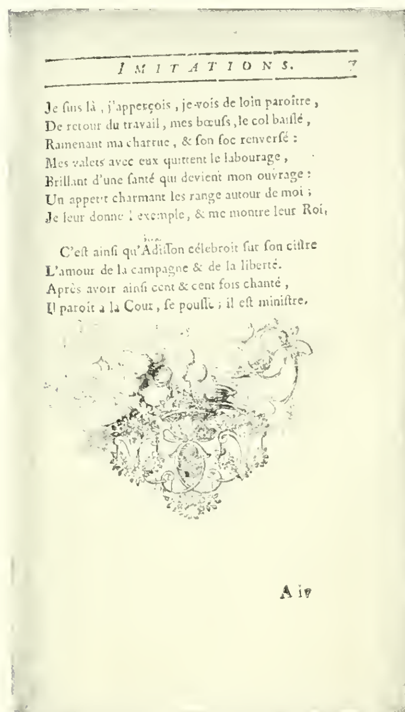
TRADUCTIONS.

» Les veilles, la fatigue & l'horreur des combats
» Ne pourront arrêter ou suspendre mes pas.
» Portant à tes côtés & l'epée & la lance,
» Contre tes ennemis je ferai ta défense :
» Leurs coups, que mon amour bravera sans effroi
» Passeront par mon sein pour aller jusqu'à toi.
» A travers les soldats, le sang & le carnage,
» Je braverai la mort :
» Ces farouches
» Une tendre pitié que ton cœur n'auroit pas.

Cul-de-lampe du « Discours d'Armide a Renaud ».
Dessin de G. de Saint-Aubin. — *Sedaine* du Musée Condé.

Quelques vignettes, plus complètes et plus arrêtées, nous offrent un Saint-Aubin illustrateur qu'on n'a pas souvent l'occasion de rencontrer.

Tel est le cul-de-lampe de l'épître célèbre *A mon habit*, — une poésie qui devait singulièrement plaire à Gabriel, dont son frère aîné nous a dit qu'il était assez négligé dans sa mise, jusqu'à frotter de crayon blanc « ou ses cheveux pour les poudrer, ou ses bas pour les blanchir » : ce dessin montre le poète agenouillé et baisant le pan de son vieil habit étendu devant lui, tandis qu'un témoin de la scène fait un geste de surprise. Mais il y a mieux que ce cul-de-lampe anecdotique : pour animer les fleurons des pages 7 et 16 du tome II, l'artiste a fait appel à ces drôles de petits amours qui sont les figurants habituels de ses allégories : ici, on les voit symboliser les plaisirs des champs et servir les mets d'un festin rustique, commentant à leur façon la traduction de l'ode d'Horace *Beatus ille...*; là, à la fin du *Discours d'Armide à Renaud* déjà cité, ils semblent prendre texte de la poésie pour parodier l'opéra. En vérité, il ne manque à ces deux vignettes, pour figurer parmi les plus jolies de leur temps, que d'avoir été gravées par un Choffard ou par un Le Mire ; et leur arrangement décoratif, conçu dans la meilleure veine d'Eisen ou de Marillier, se relève d'une exécution amusante au possible, avec son curieux mélange d'encre et de gouache, sous lequel apparaît par places le fleuron imprimé. Car l'édition a ses fleurons, et ce n'est



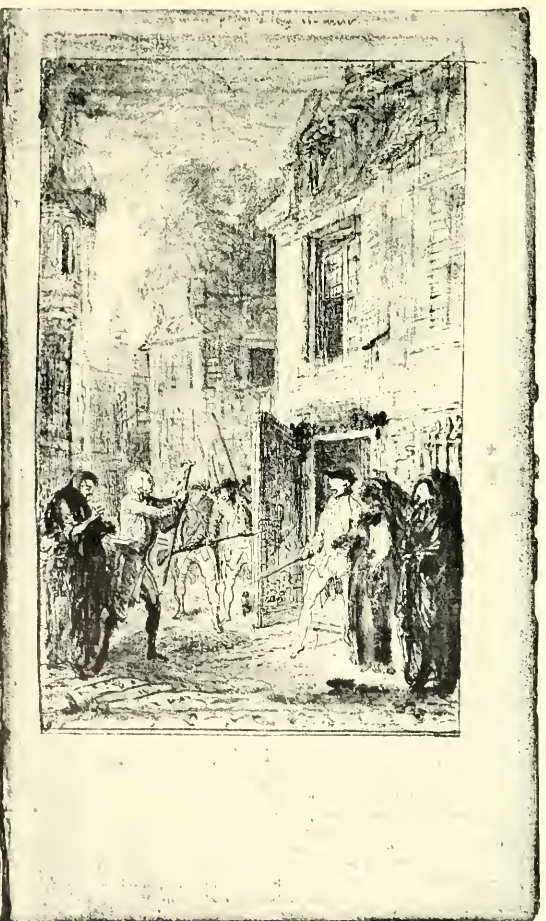
IMITATIONS. 7

Je ſuis là, j'apperçois, je vois de loin paroître,
De retour du travail, mes bœufs, le col baiſſé,
Ramenant ma charrue, & ſon ſoc renverſé :
Mes valets avec eux quittent le labourage,
Brillant d'une ſanté qui devient mon ouvrage :
Un appetit charmant les range autour de moi ;
Je leur donne l'exemple, & me montre leur Roi.

C'eſt ainſi qu'Adiſſon célébroit ſur ſon ciſtre
L'amour de la campagne & de la liberté.
Après avoir ainſi cent & cent fois chanté,
Il paroît à la Cour, ſe pouſſe ; il eſt miniſtre.

A iv

Cul-de-lampe de l'ode « Beatus ille... ».
Dessin de G. de Saint-Aubin. — *Sedaine* du Musée Condé.





ON NE S'AVISE JAMAIS DE TOUT.

DESSIN DE G. DE SAINT-AUBIN.
Sedaine du Musée Condé.

EAU-FORTE DE G. DE SAINT-AUBIN.
(2[e] état.)

pas un des moindres plaisirs qu'on trouve à feuilleter le « Sedaine » du Musée Condé que de voir ce que sont devenues ces combinaisons, assez lourdement gravées sur bois, de paniers fleuris, de coquilles et de volutes, quand elles ont été métamorphosées par la spirituelle fantaisie de Gabriel.

L'illustration proprement dite est représentée par deux compositions à pleine page, montées sur onglets dans l'ouvrage auquel elles n'ont peut-être pas toujours appartenu : la première est inspirée de la fable *Inkle et Iariko* (t. I, p. 120); et la seconde, d'un opéra-comique, dont Sedaine a écrit les paroles et Monsigny la musique, mais qui ne figure pas dans le *Recueil de poésies* : il a pour titre : *On ne s'avise jamais de tout* (feuille de garde à la fin du t. II)[1]. Ce sont deux pages aussi dissemblables de caractère que de rendu, l'une et l'autre parfaitement caractéristiques du talent de Saint-Aubin dessinateur et qui comptent parmi les plus charmantes choses de celui qu'on a appelé un « gribouilleur de génie ». La première, à l'encre de Chine relevée de lavis, a été vraisemblablement exécutée en vue de la gravure : au pied d'un cocotier, — de ce cocotier sur lequel l'artiste s'est, comme toujours, expressément documenté et qu'il a redessiné dans la marge d'une page voisine, en notant, d'après les ouvrages du pharmacien Lémery, que « les feuilles de cet arbre ont 7 pieds de long sur 4 de large » —, Inkle est assis, sur le bord de la mer, épuisé par les efforts qu'il a faits pour échapper au naufrage, et reçoit, de la petite sauvagesse Iariko, debout près de lui, le breuvage qui va le ranimer. Pour les proportions, la couleur, le geste, rien de plus juste; et rien de plus révélateur aussi de cette grâce facile et spontanée qui est tout Saint-Aubin. Il y avait là le sujet de la plus délicieuse eau-forte; l'auteur ne nous l'a pas donnée, tandis qu'il a traduit sur le cuivre, — et de quelle surprenante façon ! — une des dernières scènes de l'opéra-comique *On ne s'avise jamais de tout*.

Dans le décor d'une petite rue fort pittoresque, il a représenté Dorval sortant de sa maison, en compagnie de Lise, qui s'appuie sur son bras, et du commissaire en robe; le jeune homme a mis l'épée à la main

1. Dans *l'Art du XVIIIe siècle* (éd. in-16, t. II, p. 194), les Goncourt disent avoir vu en vente chez le marchand Rochoux un dessin relatif à *On ne s'avise jamais de tout*; peut-être est-ce celui-ci, qui, encore une fois, est inspiré d'une pièce n'appartenant pas au *Recueil de poésies*.

et fait reculer la garde appelée par le tuteur de la jeune fille, le médecin M. Tue, — l'éternel barbon dupé, — que l'on voit à gauche, menaçant les amoureux de sa béquille; près de lui, la duègne Margarita, en mantelet à coqueluchon, lève les bras au ciel et proteste que les jeunes gens l'ont jouée. Le dessin, commenté par une pièce de vers écrite au crayon et devenue presque illisible, peut être regardé comme un des meilleurs spécimens de ces « tripotages » auxquels excellait Saint-Aubin; et pourtant, quoique la pierre noire, l'encre et la gouache s'y marient de la plus savoureuse manière, la composition a encore été améliorée dans l'eau-forte. Cette eau-forte, exécutée dans le même sens que le dessin, diffère de celui-ci par quelques détails : ainsi, la jeune fille a été ramenée davantage sur le devant de la scène et vêtue d'une robe blanche, qui fait une belle tache sur le cuivre, donne plus de légèreté à l'ensemble et s'enlève plus heureusement sur le fond. Une vraie trouvaille de graveur, cette robe blanche[1] !

La plupart des croquis rapportés par Gabriel de ses flâneries parisiennes sont datés, et l'examen de leurs dates montre que le *Recueil de poésies* fut le compagnon de promenade attitré de l'artiste pendant les quatre années qui suivirent immédiatement l'apparition de l'ouvrage : ils commencent en 1761 et ne vont pas, sauf une exception, au delà de 1764. Au contraire, nous verrons que les confidences poétiques de Saint-Aubin à son « Sedaine » s'étendent jusqu'à l'année 1772.

A la vérité, quoique le premier de ces croquis n'ait pas été exécuté d'après nature, nous avons un sûr garant de sa valeur documentaire ; je veux dire cette mémoire de l'œil que Saint-Aubin, nous le savons par ailleurs, avait merveilleusement fidèle. Placé avec intention au-dessus du titre de la *Traduction libre du discours d'Armide à Renaud* (t. II, p. 14), dont il a été question par deux fois déjà, il représente, très finement exécuté à l'encre, un décor d'opéra, avec un lit au milieu, et porte cette note explicative à l'encre : « Vu à l'Opéra le 4 9bre 1761 » ; et cette autre, au

1. Le lecteur trouvera réunies ci-contre la reproduction de la gravure et celle du dessin et pourra faire la comparaison. — La reproduction de la gravure est donnée d'après le 2e état de l'eau-forte (nº 24 de l'*Œuvre gravé de G. de Saint-Aubin*, par E. Dacier). — L'opéra-comique de Sedaine et Monsigny, représenté à la Foire Saint-Laurent, le 14 septembre 1761, et à Versailles le 2 décembre suivant, parut, dès 1761, chez Cl. Hérissant : ceci peut servir à dater approximativement le dessin.

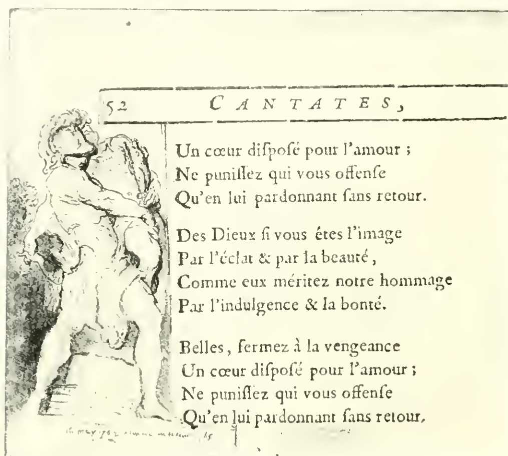
crayon : « Vu 2 fois depuis le lit suprimé, composé par M. Boucher le fils et embeli par son père, ainsi que 3 autres [décors] »[1]. Saint-Aubin vantera ailleurs encore, dans une petite pièce de vers écrite sur un air d'*Armide* (t. I, p. 21), ce même décor de l'opéra de Quinault et Lulli, « remis en 1761, magnifiquement » à l'Académie royale de musique ; et le fait est que la reprise du 3 novembre 1761 avait été magnifique : les journaux du temps, en particulier le *Mercure* du mois de décembre, sont unanimes à constater que le



COMPOSITION POUR LA FABLE « INKLE ET IARIKO ».
Dessin de G. de Saint-Aubin. — *Sedaine* du Musée Condé

1. Une autre ligne à l'encre relate une rencontre notée par Saint-Aubin : « Vu en xbre 1765 (*sic*) aux Tuilleries M. Deshaye, mort le 10 février 1765 ». La première date est sans doute un lapsus pour 1764 ; la deuxième permet de reconnaître qu'il s'agit du peintre J.-B.-H. Deshaye, né en 1729, élève de Collin de Vermont, Restout et Boucher, premier prix de peinture en 1751 et académicien en 1759.

vieil opéra, qui date de 1686 et n'a pas été joué depuis 1748, n'a rien perdu de sa première vogue ; ils décrivent les décors de Giraud, de Baudon et de François Boucher, tous réussis à la perfection, surtout le premier décor du cinquième acte, « le palais enchanté d'Armide, de la composition de M. Boucher », qui « présente l'image d'un vaste et bel édifice, percé au fond par de grandes galleries en points de vue de côté » et « traité entièrement en architecture naturelle, c'est-à-dire sans rien indiquer de magique », — ce qui ne sera pas sans soulever des protestations. C'est au milieu de ce palais que s'élevait le lit où Renaud, paré de guirlandes de fleurs, s'étendait, charmé par les Amants fortunés et les Amantes heureuses, et par les Plaisirs, personnifiés par Vestris et Mlle Vestris. Si réduites qu'en soient les dimensions, le dessin de Saint-Aubin a ceci de précieux qu'il est le seul document nous ayant conservé le souvenir de ce décor fameux.


52 CANTATES,

Un cœur difpofé pour l'amour ;
Ne puniffez qui vous offenfe
Qu'en lui pardonnant fans retour.

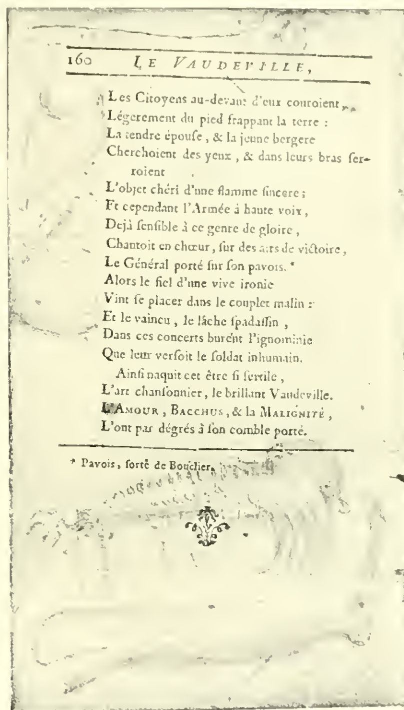
Des Dieux fi vous êtes l'image
Par l'éclat & par la beauté,
Comme eux méritez notre hommage
Par l'indulgence & la bonté.

Belles, fermez à la vengeance
Un cœur difpofé pour l'amour ;
Ne puniffez qui vous offenfe
Qu'en lui pardonnant fans retour.

Énée portant son père Anchise.
Dessin de G. de Saint-Aubin, d'après la statue de Le Pautre.
Sedaine du Musée Condé

Le 16 mai 1762, l'artiste, ayant en poche le tome II de son « Sedaine », s'en va faire un tour aux Tuileries : on sait que ce beau jardin, rendez-vous des élégances de la Cour et de la Ville, était une de ses promenades favorites, et l'on connaît une dizaine de compositions dans lesquelles il en a évoqué les ombrages, les statues, le public et jusqu'aux menus faits divers ; ainsi, deux ans plus tôt, en 1760, a-t-il commémoré, dans ses deux célèbres eaux-fortes du *Spectacle des Tuileries*, l'installation des chaises à

l'usage des promeneurs et l'aménagement d'un tonneau d'arrosage destiné à abattre la poussière des allées. Justement, sa flânerie l'amène devant le groupe de Le Pautre, *Énée portant son père Anchise*, autour duquel il a rassemblé le petit monde des Tuileries, dans la première de ces eaux-fortes, *les Chaises*; il voit la sculpture sous un angle nouveau et se met à la crayonner sur la page qu'il lisait (p. 52); puis, satisfait, il date son croquis, comme il en datera, trois ans plus tard, l'achèvement « à l'encre, 1765 », et poursuit son chemin vers la Seine. Sans doute veut-il voir la balance établie par Vaucanson sur le port Saint-Nicolas, dont il a entendu parler et sur laquelle *l'Avant-Coureur* va publier un article dans son prochain numéro du 31 mai. Il dessine, en effet, des ancres, des cordages et des barils, les arrange en trophée autour du cul-de-lampe de la page 62 et ne se tient pas d'inscrire au-dessous : « 16 mai 1762, au Port St. Nicolas ».



160 LE VAUDEVILLE,

Les Citoyens au-devant d'eux couroient,
Légerement du pied frappant la terre :
La tendre épouſe, & la jeune bergere
Cherchoient des yeux, & dans leurs bras ſerroient
L'objet chéri d'une flamme ſincere ;
Et cependant l'Armée à haute voix,
Dejà ſenſible à ce genre de gloire,
Chantoit en chœur, ſur des airs de victoire,
Le Général porté ſur ſon pavois.*
Alors le fiel d'une vive ironie
Vint ſe placer dans le couplet malin :
Et le vaincu, le lâche ſpadaſſin,
Dans ces concerts burent l'ignominie
Que leur verſoit le ſoldat inhumain.
Ainſi naquit cet être ſi fertile,
L'art chanſonnier, le brillant Vaudeville.
L'AMOUR, BACCHUS, & la MALIGNITÉ,
L'ont par dégrés à ſon comble porté.

* Pavois, ſorte de Bouclier.

LE CACHALOT DES BOULEVARDS (1762).
Dessin de G. de Saint-Aubin. — *Sedaine* du Musée Condé

Le 10 août de la même année, il note un coin pittoresque « vu au jardin de S. Martin des Champs » (t. I, p. 185), et le 22 août, divers souvenirs de sa visite au cachalot du boulevard Saint-Martin. Dès le 3 mai, *l'Avant-Coureur* avait annoncé la construction de la grande loge où allait être exposé le squelette de cet animal, échoué à Boulogne l'année précédente. Notre badaud ne pouvait

manquer une pareille attraction, et comme, ce jour-là, c'est le tome Ier de son *Recueil de poésies* qu'il a sous le bras, il choisit une page — la page 160 — où les vers lui laissent la place de consigner au crayon le souvenir de sa visite : en haut, une mâchoire, avec cette note : « 18 dents. 22 aoust 1762 », et cette autre : « 9 costes » ; dans la marge de gauche, deux dessins d'ossements, dont le premier porte cette indication : « pèse 3.800 », et le second : « ivoire, estimé 2.000 l. » ; en bas, deux autres croquis, l'un du squelette, supporté par une armature, avec un petit personnage debout auprès, pour donner l'échelle, et l'autre, de l'animal reconstitué ; le tout commenté encore par diverses annotations : « cachalot vu au boulevard, 1762 » ; et plus bas : « 49 pieds de long ».

A l'année 1763, se rapportent des croquis de petits personnages « de l'opéra de société », dessinés le 12 janvier à la page 217 du tome II, et de promeneurs rencontrés « aux Tuilleries » le 2 mai [1], et disposés en manière de frise à la page 61 du même volume. Entre temps, l'artiste ébauche au crayon la vue d'une cour avec un escalier, en notant que le dessin a été « fait à 10 h. du soir, avril 1763 », mais sans nous en dire le lieu. Par contre, quand il donne pour cul-de-lampe, à la page 86 du tome Ier, un bosquet, souvenir d'une promenade « au jardin de M. le Comte de Charollois, à la Nouvelle France », il oublie d'inscrire la date de sa visite. Aucune date, non plus, pour les cinq petits croquis d'après des tableaux « de la gallerie de Rubens », au Luxembourg, reconnaissables sur une des feuilles de garde du tome II : ni pour le « dais de St. Mery », auprès duquel un suisse monte la garde ; ni pour l'esquisse d'une salle avec tribune et celle d'une statue dans une niche, au delà d'une grille (feuilles de garde du tome Ier) ; ni encore pour une petite frise, où l'on voit un homme jouant du violon et faisant danser un singe devant un cercle de curieux (t. Ier, p. 214), — notules parfois imprécises et qui seraient négligeables si les moindres ne révélaient la virtuosité de l'artiste, en même temps que son originale manie.

Émile DACIER
Bibliothécaire à la Bibliothèque nationale.

(A suivre.)

1. Lecture douteuse pour la date.



A PROPOS DES DEUX SALONS

RÉFLEXIONS D'UN PEINTRE[1]

Apprends-nous, ô déesse, à extraire le diamant de la foule impure.

E. Renan. *Prière sur l'Acropole.*



El Pelele : c'est, au Musée de Madrid, une des charmantes choses de Goya. Cela représente quatre filles tenant chacune l'angle d'un drap, et faisant sauter un petit mannequin d'homme. Les quatre mâtines ont le joli costume des Madrilènes au temps de Godoï, et le mannequin un habit zinzolin dont les basques bouffent et retombent tout ainsi que dut faire la souquenille de Sancho, à qui il arriva même aventure : on a peut-être souvenir d'une tapisserie représentant ce sujet, au Petit Palais, lors de l'Exposition espagnole d'il y a deux ans. *El Pelele* sera, si on le veut bien, le critique qui, au gré des peintres

1. Il y a trois mois, la *Revue* demandait à M. Paul Vitry, président de la Société des Artistes décorateurs, une étude sur les tendances de l'art décoratif moderne, à l'occasion du XI[e] Salon de cette Société. L'accueil favorable fait à cet article nous a encouragés à continuer dans cette voie, et c'est à l'un des peintres les plus personnels de ce temps, doublé d'un critique dont le livre sur *Velazquez* a été fort apprécié, que nous avons demandé ses impressions sur la peinture actuelle, à l'occasion des deux Salons. Il nous a envoyé l'intéressant article que l'on va lire. — N. D. L. R.

et des idées que leur talent fait naître, ira de-ci, de-là, de son mieux, essayant d'extraire le diamant de la foule : non qu'il ait cette prétention, parce qu'en art les diamants s'extraient d'eux-mêmes, mais simplement bonne volonté à proclamer ce qui lui semble intéressant ou beau, car il est doux d'admirer sans critique, bien que notre critique guide notre admiration.

Mon ami Henri Martin me permettra donc de lui dire qu'il est le peintre de la grande lumière. Je sais bien que la lumière n'est pas l'éclat, et que Rembrandt, à première vue le plus obscur dans un musée, est, à l'observation, le plus lumineux. Cela est ainsi de ce que c'est l'ombre qui, par son contraste et sa transparence, fait la vraie lumière, la lumière épandue partout en profond clair-obscur, et non l'opposition du clair à l'obscur. Rembrandt voyait les grands pans d'ombre et de clarté de la *Pièce aux cent florins* dans le jour septentrional et mystérieux des ghettos de sa Hollande: Henri Martin voit le soleil éclatant et sans mystère d'un Midi, il faut croire, superficiel, puisque les réfléchis et les émotionnés semblent aimer la douceur des brumes qui provoquent et voilent les émotions : Turner et Watteau, La Fontaine et Racine; mais prudemment il faut tout de suite ajouter que Ricard était de Marseille, Vauvenargues de sa banlieue, le d'Urfé de *l'Astrée* aussi.

Par une suite de très beaux dessins, Olivier Merson souligne son souci de la forme et le respect qu'il en a: c'est un maître, ce n'est pas un *pompier*, bien que lui-même se soit paré de ce titre. Pour une fois, entendons-nous!... Au temps de Louis David, étaient *pompiers* les artistes faiseurs de Romains casqués, rappelant pour d'irrespectueux rapins les pompiers de garde aux coulisses des théâtres. Bien que ne faisant plus de Romains ni de casques, sont restés *pompiers* les faux classiques croyant détenir les formules qui empêchent d'errer. Étant sans architecture, notre époque est, hélas! sans formule. La fausse noblesse enseignée aux écoles et qui s'appelle le *style*, crée le *pompier;* car le style est en soi; l'enseigner c'est le détruire s'il existe, puisqu'il est selon chacun, selon l'intensité du don qui vous fut réparti, et aussi selon le talent permettant d'exprimer l'émotion que l'on ressent devant des êtres, des arbres, des animaux ou des nuages qui passent. Vous aurez votre *style*, c'est-à-dire votre originalité venant de vous-même, ou vous aurez le style appris dans quelque école, et ce sera pire que la vraie ignorance. Les grands créateurs, ceux

qui trouvaient leur formule au profond d'eux-mêmes, devaient bien sentir l'infranchissable distance qui les séparait des grands détenteurs de ce classicisme fait de belle et fausse ordonnance, qui s'appelait le style; et de leur altitude ceux-là ne pensaient pas qu'il pourrait y avoir un jour de comparaison possible. C'est maintenant que se mesure l'abîme! On eût scandalisé Paul Delaroche, et Cabanel encore plus, en leur disant que Millet deviendrait un grand classique; Casimir Delavigne eût traité d'aliéné qui lui eût dit que Baudelaire deviendrait un grand classique; Ponsard eût écumé, s'il eût pu croire que Victor Hugo serait un grand classique. Delavigne, Ponsard et Delaroche détenaient la panacée empêchant d'errer: ils savaient le solennel, ils ignoraient que la vérité est dans l'émotion, non dans la chose apprise, et qu'en art, le *pompier* commence là où la main domine. « Je hais le virtuose », disait Millet.

Dufresne, malgré lui un vrai artiste, est malgré lui *pompier*, de ce qu'il s'obstine à chercher sa formule en dehors de l'émotion dont il est profondément susceptible. S'il voulait ne point se raidir et être simple devant la vie, la vie la lui ferait trouver plutôt que l'artifice. Le poncif cubiste ainsi qu'il le triture ou le poncif École des Beaux-Arts, c'est tout un; tous deux ont germe de mort; un procédé n'est pas un résultat.

Que pour l'heure il subsiste une routine, j'entends bien! mais de tradition? point; l'individualisme triomphe. Gustave Moreau, toute sa vie respectueux et prisonnier, crut par son enseignement renouer ce qu'il sentait se rompre. Il eut le don de la persuasion, mais le respect qu'il eut des Anciens, la postérité, jusqu'ici, ne semble pas le lui rendre : ses œuvres s'empoussièrent dans son musée désert; c'est Chavannes qui est dans la lumière, Courbet au Louvre, et Verlaine ne doit à François Coppée que les cierges de son enterrement : révérence parler, Chavannes, Verlaine et Courbet sont aussi de grands et vrais classiques.

Qu'il naisse une architecture, une tradition se renouera, la formule souhaitée s'établira d'elle-même, ramenant une vérité qui sera pourtant différente des vérités antérieures, mais qui, dans l'histoire de l'art, aura son heure de certitude. Hélas! tout éloigne de ce rêve; nous ne verrons pas le jardinier, le sculpteur et le peintre, satellites d'un grand bâtisseur donnant à son époque un art qui la rende immortelle.

Et voyez-vous les panneaux de Lucien Simon dans une architecture?...

ancienne ou moderne?... Moderne, ce serait au mieux, assurément; mais ancienne! comme il serait savoureux de voir de la peinture aussi vivante, commémorant les tués d'hier, dans les ogives éternelles semblables à des mains jointes ajoutant leur prière pour le héros pleuré de sa patrie. Il y a dans la cathédrale de Chartres un vitrail célèbre représentant différents corps de métiers : on y voit le pelletier, l'orfèvre, le marchand qui aune son drap, le tonnelier, le teinturier, le peintre ayant pour patron saint Luc, et le verrier ayant pour patron le bienheureux Fra Angelico de Fiesole. Les syndicats de ces temps sans hâte, où les heures ne se comptaient pas, voulaient la perfection de ces métiers et tenaient à les voir figurer dans la belle verrière. Quelle éternité aurait l'église s'il en était toujours ainsi, et si, à Montmartre par exemple, on voyait dans la splendeur d'un vitrail, la locomotive crachant ses spirales de fumée vers le saint protecteur des cheminots!... Quel patron auraient les mineurs, les électriciens, les gens du métro ou les conducteurs d'auto? Nos syndicats ont certes d'autres soucis, la vie aujourd'hui se colore d'autre façon, et la poésie n'a guère plus de place dans notre modernité que les cheminots sur des verrières. Aussi, combien il est heureux et même charmant, de voir un des plus naturalistes peintres, celui dont le talent est fait de force et de vérité, prêter ses beaux dons d'artiste à une église de faubourg, afin de commémorer ses héros obscurs, ceux qui seront morts sans gloire pour que leur vieille patrie continue à vivre selon la forme de civilisation qu'elle s'est choisie depuis bientôt deux mille ans. Et voilà bientôt deux mille ans que sainte Geneviève arrêtait Attila aux portes de Paris; ce fut la première incursion germanique, — du moins, la première que l'histoire ait enregistrée; la dernière, du moins la plus récente, vient de se produire; Attila étant revenu, les jeunes gens de Plaisance ont donné leur vie, le peintre leur donne son beau talent... Ils ne sont pas tout à fait morts.

Peu de tableaux peuvent être plus justement appelés peinture historique que ces deux panneaux de Lucien Simon. Car, ce que l'on a appelé la peinture d'histoire était la reconstitution de légendes ou de faits historiques que personne n'avait vus : le peintre se faisait archéologue ou croyait l'être. Inutile d'ajouter que, quand Monsieur Ingres représente Romulus vainqueur ou Homère déifié, tout est au

mieux en raison de cette grande loi que le talent, quoi qu'il fasse, ne peut avoir tort. Cependant, peinture mise à part, le peintre qui voit son époque, sachant allier la sincérité au talent, est historien malgré lui; il n'est même d'autre peinture d'histoire que la sienne, puisqu'il transmettra l'image d'un temps à ceux qui ne l'ont pas vu. Besnard ne nous a-t-il pas dit l'Inde, comme Cottet nous montre la douleur bretonne? Avec le souci de la vérité, une psychologie émane des pinceaux de l'artiste; sous son beau travail, la toile se transfigure, elle évoque, parle, disant la joie des jours ou la gravité des êtres, disant tout ce qui entoure et mérite d'être dit sous la forme peinte; car, là encore, qui n'a rien à dire n'est pas peintre : qui ne voit les formes et ne subit leur éloquence; qui ne ressent les enchantements des couleurs et des ombres; qui ne tremble devant tout cela en ayant cependant l'impérieux besoin de les rendre, n'est pas peintre.

Et qui se réfugie devant le passé, tremble devant son temps. M. Georges Leroux n'a pas eu peur des formidables événements qui viennent de se produire. En vertu de cette loi voulant que le talent ait toujours raison, de quelque façon qu'il s'exprime, il a très classiquement composé, à la manière d'un grand bas-relief, les soldats représentants des différentes armes venant de faire la guerre.

Avec le panneau de M. Leroux et ceux dont il vient d'être question, qui évoque mieux les heures que l'on traverse et en parle avec plus d'éloquence et de silencieuse persuasion qu'un beau portrait? Il est beaucoup de portraitistes aux deux Salons; il vaut mieux parler des modèles, — des modèles féminins s'entend. Je sais ce qu'ils ont pensé, tous ayant pensé de même. « Je voudrais, dit presque invariablement la très charmante personne se faisant peindre, je voudrais que mon portrait ne fût pas trop daté par la forme de ma robe; les modes déjà si singulières, par la suite sembleront si bizarres... On est si vite grand'mère aujourd'hui... » Croyez-vous que ne datera pas votre sourire? pense le peintre; de même votre coiffure et aussi la courbe de vos épaules? Rien n'est plus de son temps qu'un portrait! Regardez-les bien: ceux d'une même époque se ressemblent; on ne sait quelle parenté les unit : les grasses et chamarrées personnes des portraits de Largillière portent toutes la marque de leur siècle. Nattier, La Tour et Tocqué ont la grâce du

leur ; et quels trésors nous aurions si l'on avait demandé des portraits à Watteau ! Est-ce que Mme Chalgrin ne ressemble pas à Mme Seriziat, et le bon M. Pecoul à quelque tabellion de Beaumarchais ? Quant aux hommes portraiturés sous la Restauration, tous ont la lèvre voluptueuse et rasée sous le nez aristocratique et démesuré des jansénistes du grand siècle. Charles X a le plus long nez de son royaume ; il est vrai que dans le portrait de Prud'hon, Talleyrand a un nez de courtaud très loin de ceux des grands seigneurs : il n'était peut-être pas né, aurait pu dire Chateaubriand ou le comte de La Luzerne ; assurément ce prince de Bénévent n'avait pas le nez des grandes Maisons, aurait dit Barbey d'Aurevilly... Et peu importent les visages pourvu que datent les robes, les sourires et le tombant des épaules; il faut aimer son temps, même sa maussade étoile et ses fades amours, si elles ont été fades... Et ce qu'il faut surtout, afin que le portrait survive à son modèle, c'est que sous les pinceaux se soit fait cet accord mystérieux de l'expression de la bouche avec celle des yeux ; quand ces deux miroirs de pensée et de grâce sont accordés, le portrait est fait. Peut-être alors dépassera-t-il son temps, et s'il a ce destin, tout lui sera propice : il ne sera détail des robes qui ne brave le ridicule et ne lui devienne un charme de plus ; ce sera la grâce de qui ne compte pas les heures et ne travaille pas uniquement pour celle qu'il traverse.

Je sais l'atelier d'une grande dame rempli des effigies les plus caractéristiques. Cet atelier est voisin de celui qu'occupait Carolus Duran. Aux murs sont appendues des images de femmes vêtues et chapeautées ainsi que sous le septennat de M. Loubet. Le talent du peintre ajoute un grand charme à ce qui est déjà passé, et ce charme ira grandissant à mesure que disparaîtront modes et modèles. Il ne restera que ce que le peintre a su exprimer en raison du don qui lui fut réparti; et pour certains des portraits de Mme Romaine Brooks, il restera un parfum d'autrefois avec la couleur ravissante et fanée d'une fleur retrouvée entre les pages d'un livre.

Maurice Denis et Desvallières pardonneront au païen malgré lui de dire d'eux qu'ils sont de grands artistes. Rapide à se trouver, le premier, a depuis longtemps déjà prouvé sa maîtrise. Le second donne une impression d'inquiétude, de tourment délicieux, mais de tourment tout de même ; comme dans toute conscience, il y a du remous dans cette

conscience. Greco devait être ainsi. Ces grands artistes sont des braves; ils n'auront pas, ici-bas, rougi de la Loi divine; et si, à l'heure du jugement, ils arrivent ensemble, l'un s'effacera pour laisser passer l'autre. « Passez donc, dira Maurice Denis, vous avez beaucoup plus peiné que moi. »

Ces deux maîtres religieux conduisent tout naturellement à un très beau *François d'Assise* de M[me] Besnard. Ces pages mesurées ne permettront pas de dire des sculpteurs tout ce qu'il en faudrait dire. Bourdelle et les autres excuseront cette impossibilité, et surtout l'impossibilité où l'on est de parler avec convenance d'un art qui ne vous est pas familier, mais que l'on aime ardemment. La sincérité ayant en elle son excuse, qu'il soit tout de même possible d'ajouter que Bourdelle pourrait être le satellite d'un de ces grands bâtisseurs qui marquent une époque. Il est le sculpteur d'une architecture absente, comme Maurice Denis et Desvallières sont les peintres de cathédrales qui ne se construisent plus.

On ne sait pourquoi, mais les deux figures exposées par lui, cette année, éveillent en l'esprit l'impérieux besoin des lignes; on voudrait les pousser vers quelque porte triomphale où elles trouveraient leur place, près d'autres sculptures simulant des villes subjuguées qui remettraient leurs clefs à un prince victorieux. Il est certaines sculptures qui s'ajoutent à un édifice et l'embellissent tout en y restant isolées : elles lui sont comme une parure que l'on pourrait ôter ou remettre, et sans regrets transporter ailleurs. La vraie sculpture monumentale appelle des lignes, demande l'appui de soubassements et de pilastres; ces choses différentes sont faites les unes pour les autres, leur contraste crée leur harmonie, quand le contraste est heureux, et les belles figures accouplées à de belles lignes font l'édifice parfait, d'où, sans dommage, il ne se pourrait rien distraire.

Un opuscule, que vient de donner à ses amis M. Salomon Reinach, ramène à saint François. Dans ces pages bien venues et lucides, il est question des sources historiques les plus cachées, de leurs ramifications les plus lointaines. Le savant ausculte en médecin de grande conscience la belle figure illuminant la prodigieuse aurore d'une Renaissance que le saint poète ne soupçonnait pas. Assise devrait s'appeler *Orient*, dit Dante au paradis de sa *Divine Comédie*, car c'est de là que le soleil s'est levé. Apanage des êtres prodigieux qui mettent leur empreinte à leur siècle, ne sachant pas le germe qu'ils jettent dans le monde. Après huit cents

années, est-il de plus grande gloire que de provoquer les savants à vous chercher des ancêtres, et les sculpteurs à reproduire votre effigie? Et aux documents, aux textes, aux idées les plus profondes et les plus ingénieuses, à tout ce qui nous démontre que rien n'est sans racine et que toute racine est sujette à interprétation, le saint montre la plaie de son flanc, les trous de ses pieds et de ses mains qui ne furent pas cloués, mais portent les stigmates du divin supplice. C'est de ces mains et de ces pieds percés que s'échappent des petits traits d'or, ainsi que cela se voit sur les tableaux des doux primitifs d'Ombrie et de Toscane. Salomon Reinach n'en veut voir que leur effet dans l'humanité; il les cherche en l'histoire profonde où ils ne se trouvent point; mais nous les voyons, nous autres: malgré elle, Mme Besnard les voit, tous les artistes les voient; il n'y eut en son temps que le saint qui ne les voyait pas. C'est dans cette humilité et dans l'immense amour qui se révélait pour la première fois, que réside sa grandeur, le charme infini qu'il exerce, la curiosité qu'il provoque. Quand on a parlé au loup de Gubbio, chanté le soleil et les fleurs des prés avec des mots que les hommes n'entendaient plus, c'est alors qu'en échange de cette tendresse les pieds et les mains se sont percés, le flanc s'est entr'ouvert; et par ces blessures qui n'étaient pas humaines le sang n'a pas coulé, mais des traits d'or ont jailli, quand les peintres dispensateurs d'éternité ont représenté ces choses à l'admiration d'autres hommes : la pauvre crédulité humaine étant ainsi faite, qu'il n'est d'autre raison de demeurer dans les esprits que ce que les poètes et les artistes en ont décidé. La légende devient vérité devant la magie des mots et des images, comme le tableau devient œuvre d'art quand il commence à dépasser ce qui n'est que l'exact. L'auscultation des historiens devient vaine, une vérité supérieure persiste, on cueille les *Fioretti* en le plus parfumé bouquet, et la légende s'apparente à d'autres légendes qui, grâce aux plus beaux travaux humains, eurent leurs heures de certitude. Saurait-on si facilement les noms des dieux anciens si des sculpteurs ne les avaient fixés aux frontons de leurs temples? Saurait-on sans Homère que l'on s'est battu pour Hélène, et qu'Achille s'est mis en colère à cause de Briséis?

AMAN-JEAN



L.-M. AUTISSIER
MINIATURISTE
(1772-1830)



Portraits de Lucie, Pélagie et Firmin Malfait.
Miniature (1821).
Appartient à Mme L. Delcourt-Meurisse, à Lille.

On a beaucoup écrit sur la miniature depuis quelques années. Tout ce que l'on a pu découvrir sur Holbein miniaturiste a été publié. Augustin a eu son historien en M. Henri Bouchot, Isabey en Mme de Basily-Callimaki.

Un autre grand nom de la miniature, Autissier, était jusqu'ici, et fort injustement, resté dans l'ombre. Peu avant la guerre, un de mes amis, M. Lucien Lemaire, avait partagé mon enthousiasme pour cet artiste, et, dans un ouvrage consciencieux, solidement documenté, pourvu de nombreuses reproductions, il avait tenté de dissiper cette ombre et de remettre en lumière l'artiste et ses œuvres [1].

1. *Autissier, miniaturiste, 1772-1830*, avec de nombreuses reproductions, par M. Lucien Lemaire, professeur au Lycée Faidherbe (Lille, imprimerie L. Danel, 1912; en vente chez l'auteur, 20, rue du Romarin, La Madeleine-lez-Lille, Nord).

En venant au monde en Bretagne, Louis-Marie Autissier commit, sans le savoir, une grande originalité pour un futur miniaturiste. La nature semblait ne vouloir faire naître qu'en Lorraine les maîtres de la peinture sur ivoire. Dumont est de Lunéville, Claudot de Badonviller, Augustin et Dubourg de Saint-Dié, Isabey de Nancy, Laurent de Baccarat. Pour réussir dans cet art, c'était risqué que de naître à Vannes. Mais à



PORTRAIT DE Mme AUTISSIER, NÉE A.-M. DRAPS.
Miniature
Appartient à M. L. Lallement, à Vannes.

Vannes même, l'École de la marine avait alors pour professeur de dessin Vautrin, ancien peintre du roi Stanislas de Pologne. Vautrin avait vécu à Nancy, il avait fait de la miniature, il avait la tradition. Il fut le premier et probablement le seul maître d'Autissier.

Les parents du jeune artiste étaient de condition très modeste, ils ne pouvaient payer à leur fils un séjour dans la capitale pour y compléter ses études. Mais Louis-Marie était Breton, c'est-à-dire



Portrait d'Autissier par lui-même.

Miniature (1817).

Appartient à M. Charrier, à Vannes.

opiniâtre, entêté, acharné au travail. Ce que les autres ne lui apprendraient pas, à force de labeur il le trouverait. En 1791, il est enrôlé et soldat à Rennes. Quelques-uns de ses dessins, — car il préfère le crayon au fusil, — tombent sous les yeux d'Alquier, représentant du peuple en mission. Frappé des qualités qu'ils révèlent, Alquier envoie un de ces dessins à Paris, à la Commission de l'Instruction publique, qui accorde à l'auteur un prix de 1.500 francs. C'était le premier succès, portant en soi le viatique nécessaire pour partir vers la capitale et tenter la fortune. Alquier recommande son jeune protégé à son collègue Boursault, qui désire aussitôt le portrait de sa femme. Ce portrait est réussi, il plaît; à leur tour, les amis de Boursault commandent le leur. Voilà Autissier en bonne voie. De nouveau, il obtient un prix, une pension et est autorisé à travailler chez un peintre de l'Académie. Chez qui alla-t-il? Les documents ne nous l'ont pas révélé. Mais, par les œuvres datées de cette époque (an II), nous pouvons nous rendre compte que l'artiste est déjà en pleine possession de son talent.



PORTRAIT D'UNE INCONNUE.
Miniature.
Appartient à Mme Hammelrath-Bourson, à Bruxelles.

En 1796, Autissier est installé à Bruxelles. On ignore ce qui l'a déterminé à s'expatrier ainsi. Il entretient toujours des relations avec Paris, envoie aux Salons, revient, fait des séjours. De Bruxelles, il rayonne; Lille lui fournit de nombreuses commandes. Sa réputation dépasse les frontières. Il est appelé en Hollande, fait le portrait du roi Louis Bonaparte et reçoit de lui le brevet de « peintre du roi de

Hollande ». A l'exemple du souverain, l'aristocratie pose devant le Breton et le retient longtemps à La Haye et à Amsterdam. Revenu à Paris, il fait un portrait de Napoléon, aujourd'hui dans la collection



PORTRAIT DU BARON P.-M.-L. MOREAU, FRÈRE DU GÉNÉRAL MOREAU.
Miniature (vers 1795)
Appartient à M. le comte van den Steen de Jehay, à Luxembourg.

de M. Frédéric Masson, et plus tard celui du roi de Rome. Les Salons se succèdent à Paris, à Gand, à Lille, à Bruxelles, offrant à Autissier l'occasion de montrer ses œuvres et, chaque fois, c'est un nouveau succès. En 1815, il exécute le rutilant portrait de Wellington après Waterloo, portant au cou la Toison d'or et, sur la poitrine, la plaque de

l'ordre de la Jarretière, récompense de sa victoire. Guillaume Ier, roi des Pays-Bas, est si satisfait de son portrait qu'il en commande plusieurs répliques à l'artiste. L'amiral Sir Sydney Smith se fait peindre aussi. C'est l'époque la plus glorieuse de la vie d'Autissier, celle où il a la clientèle la plus brillante, celle où son talent est le plus complet, le plus séduisant. Il fournissait une belle et heureuse carrière d'artiste. La dernière lettre que nous possédons de lui, datée de 1829, nous le montre surchargé de besogne. Le jeune homme de 23 ans, que la Commission de l'Instruction publique de la Convention nationale avait couronné, a vu s'accomplir son rêve, en dépit de toutes les difficultés d'une époque troublée et d'un départ difficile, sans relations et sans argent. Grâce à sa volonté, à son travail et surtout à ses dons d'artiste, il a conquis le public. Le petit homme trapu et volontaire, aux cheveux embroussaillés, aux épais sourcils, le huitième des quatorze enfants d'un modeste huissier d'une petite ville de Bretagne, fait poser devant lui Napoléon, le maître du monde, des souverains, des généraux, des ambassadeurs, des artistes.



PORTRAIT DE WELLINGTON.
Miniature (1815).
Appartient à M. Charrier, à Vannes

Qu'advint-il donc à Autissier, aux derniers mois de sa vie, pour qu'il mourût dans la misère? Peu de temps encore auparavant, il avait beaucoup de travail; il demandait 5 à 700 francs de ses portraits, ce qui, à cette époque, représentait une grosse somme. A-t-il été arrêté dans son travail par la maladie qui devait l'emporter? On dit, dans sa famille, qu'il est prodigue, qu'il aime les femmes et qu'il en est aimé. C'était

aussi un joueur effréné, le bourreau de sa bourse. Il avait gagné des sommes énormes, aussitôt évanouies. Il dépensait au fur et à mesure qu'il gagnait, et pour faire face à la maladie et à l'inaction forcée, il



PORTRAIT D'ADRIEN DE KEYSER, ONCLE D'AUTISSIER.
Miniature (1795).
Appartient à M[lles] Galles, à Vannes.

s'est trouvé sans ressources; si bien qu'à sa mort, survenue à Bruxelles en 1830, toute sa fortune se composait de quelques meubles déclarés pour une valeur de 25 gulden. Sa femme, une Bruxelloise fort séduisante, si l'on en juge par les portraits que son mari nous a laissés d'elle, se retira

à Vannes dans sa belle-famille qu'elle n'avait encore probablement jamais vue. Elle rapportait près du berceau de l'artiste un certain nombre de miniatures, celles surtout de grands personnages. On s'est demandé comment Autissier était resté en possession de ces portraits. Il a fourni lui-même l'explication. Quand il avait accepté de faire le portrait d'un personnage d'importance, il le peignait *alternativement, d'après nature*, sur deux plaques d'ivoire différentes. Il faisait donc deux portraits à la fois, deux originaux, et en gardait un. C'est ce qui explique qu'en Bretagne, on retrouve les portraits du roi de Rome, de Wellington, d'Éléonore La Plaigne, maîtresse de Napoléon, de l'actrice Miss Palmer, etc.

Il est encore difficile d'établir un catalogue complet de l'œuvre d'Autissier. L'ouvrage de M. Lemaire renferme la première nomenclature faite jusqu'ici. L'apparition de cet ouvrage a valu à son auteur nombre de nouvelles indications, si bien qu'il connait actuellement environ 250 œuvres authentiques de l'artiste.

Autissier est avant tout un portraitiste, et ses meilleurs portraits, il faut bien l'avouer, dépassent en dimensions ce que l'on est habitué à appeler miniature. S'il emploie le champ d'ivoire et la technique de la miniature, c'est qu'ils lui conviennent pour s'exprimer facilement et fouiller profondément son modèle. C'est en cela surtout qu'Autissier est différent de ses collègues de Nancy et de Paris. Toutes les fois qu'il a voulu s'essayer dans de petites figures de fantaisie, de jolis portraits de femme, dans l'unique intention de plaire, il a échoué. Il était un portraitiste pénétrant, ne sacrifiant rien à la joliesse, reproduisant sincèrement les traits de son modèle. Ainsi, il fit des œuvres pleines de caractère, de sincérité et de beauté. Les étoffes, les bijoux, les dentelles y sont admirablement traités; on voit la trame, le sertissage, le point. Tous ces détails sont bien à leur place, dans leur ombre ou leur lumière, sans sécheresses. Ce n'est pas l'esprit des œuvres du XVIIIe siècle, le charme très superficiel des miniatures anglaises; c'est la science unie à la conscience, la fidélité du dessin et de la couleur. Autissier n'a rien d'un Boucher, d'un Fragonard ou d'un Augustin; d'ailleurs, il n'est plus de leur temps. Il est bien de l'école de David. Il est, avec Isabey, le dernier des grands miniaturistes français.

EDMOND DE VERNISY



LA GRAVURE SUR BOIS EN FRANCE

LA RENAISSANCE ACTUELLE



A gravure sur bois atteint une vogue que nul n'aurait espéré il y a quelques années. Avec quelques artistes, la tradition était bien conservée dans les cénacles de la bibliophilie ; mais, dans les publications, jadis enrichies de bois gravés, des procédés chimiques de reproduction pratique avaient envahi si bien — ou plutôt si mal — les pages d'un livre que, pour la génération nouvelle, la gravure sur bois évoquait un âge disparu.

Afin de combattre tant d'oubli, en 1897, une publication, chez le maître-éditeur Floury, *l'Image*, due à la collaboration désintéressée des graveurs de l'époque, tenta d'affirmer toute la subtilité d'un art qui restait, sans conteste, l'associé le plus organique de la typographie. Cette manifestation d'art graphique d'une année ne parut pas convaincre ceux qui ne voulaient voir que par l'œil photographique. C'est ce qu'exprimait Auguste Lepère à Roger Marx, vers 1900 : « Je me demande si nous n'assistons pas à la fin de cet art si robuste (la xylographie) tué par la photographie et ses applications. Quelle différence y a-t-il entre une

photogravure et un bois gravé? Les mieux exécutés sont ceux qui s'en rapprochent le plus (il m'arrive de m'y tromper). » Le report photographique sur bois ayant permis aux éditeurs de demander aux peintres leur contribution au livre d'art, il en résulta, dit encore Lepère, « des grisailles vaporeuses, sans contours et sans formes arrêtés, avec si peu de respect des lois typographiques que, dans le livre, on vit deux choses très distinctes, d'abord le caractère très défini, très arrêté, puis l'ornementation semblable à un brouillard ».

Désireux de mettre en évidence les témoins d'un âge meilleur, un groupe de graveurs sur bois et de bibliophiles avertis organisèrent, à l'École des beaux-arts, en 1902, une exposition rétrospective du bois gravé, en y joignant des exemples modernes conçus selon les lois typographiques. La leçon, bien que réelle, ne porta que peu de fruits; les pouvoirs publics en furent émus platoniquement et bien rares restèrent les éditeurs touchés par la grâce.

Peu à peu, cependant, dans Paris, d'autres expositions spéciales, particulièrement de gravures sur bois anglaises, chez Manzi et Joyant et, mieux encore, les six expositions consécutives d'estampes japonaises au Pavillon de Marsan, de 1909 à 1914, développèrent le goût du bois gravé, selon les formules saines et logiques. La nouvelle orientation s'accentuant chaque jour plus favorablement, la fondation de la « Société de la gravure sur bois originale » fut décidée, fort bien patronnée. Aussitôt, fut organisée au Pavillon de Marsan, pendant la saison de 1912-1913, une exposition de bois modernes originaux, français et étrangers. Cette fois, à la satisfaction de l'artiste et de l'amateur, pour les visiteurs et la presse, ce fut une révélation. Simultanément, la publication, à fascicules limités, du *Nouvel Imagier* se préparait. Son programme, en 1914, était de marquer, par l'exemple, les rapports du bois gravé avec le caractère typographique. Trop tôt arrêté par la guerre, *le Nouvel Imagier* est complété cette année par son troisième fascicule.

Il est certain que, depuis 1914, même pendant la tourmente de quatre années, le mouvement ébauché ne s'est pas ralenti. Il se développe maintenant dans tous les milieux, pour diverses raisons que nous examinerons, et particulièrement parce que de nombreux mobilisés ont découvert dans le bois gravé le moyen essentiellement pratique de

DAPHNÉ

Gravure sur bois originale, en couleurs, de M. Pierre GUSMAN.



multiplier eux-mêmes, par l'impression, un dessin quelconque, avec des moyens rudimentaires, à peu près partout accessibles. Ces artistes-soldats furent aussi servis en cela par quelques travaux de technique, de vulgarisation et d'érudition qui, jusque-là, avaient fait défaut.

L'ambiance actuelle dispose donc favorablement les esprits désireux de se rendre compte de l'état présent de la gravure sur bois, de mieux connaître ses techniques, ses ressources et ses tendances. Aussi, dorénavant, la *Revue* comptera une rubrique *Gravure*. La question du bois gravé, entre autres, sera mise au point en des notes aussi claires et concises que possible. Les origines obscures de la xylographie en Occident seront l'objet d'une étude spéciale, et les conclusions importeront au point de vue français. Les étapes caractéristiques de cet art en France seront aussi marquées. Une bonne part sera réservée au bois moderne ainsi qu'à ses rapports avec la typographie dans le livre d'art.

Le mouvement, qui progresse logiquement, eut pour précurseur Auguste Lepère, lorsque, évoluant sans répit, le maître, négligeant les subtilités minuscules d'une technique compliquée, s'inspira davantage des exemples du trait épargné des xylographes primitifs. Selon ses propres paroles : « C'est en prenant le contrepied des procédés photographiques que je désire m'affirmer. » C'est aussi du jour où le coup le plus rude fut porté à la gravure sur bois par la masse des procédés de reproduction directe, que se produisit la réaction, prélude d'une vitalité nouvelle. On parla de paradoxe, car toute une corporation fut gravement touchée. Toutefois, le bois d'interprétation n'a pas dit son dernier mot, et nous présenterons les raisons de son maintien. La gravure japonaise n'est pas originale, au sens impropre du mot : en est-elle pour cela inférieure ?

Et puis, existe-t-il une véritable formule du bois gravé ? Au premier abord la question semble insoluble, tant les variétés sont nombreuses. Chaque manière peut se réclamer d'un but à atteindre et dont la nature change selon le choix des bois, des outils et des papiers. Cependant il peut y avoir un critérium du bois gravé.

En fait, toute gravure sur bois doit présenter le caractère inhérent à cette matière, sans aller jusqu'à prétendre que les diverses essences de bois doivent être reconnaissables sur l'épreuve finale. Incisif dans sa coupe, affirmatif dans son trait, corsé dans ses valeurs, libre dans son

expression, tel doit être le bois de *taille d'épargne*. Surtout, toute planche doit pouvoir s'imprimer avec la même franchise qu'un caractère typographique.

En somme, et abstraction faite de certains effets, il semble que la gravure sur bois la mieux équilibrée est celle qui, vue d'une certaine distance, donne l'impression d'un ensemble où ni le noir ni le blanc ne domine, et où, vue de plus près, se précisent des valeurs relatives franchement établies.

En parfait accord avec la conception graphique, deux manières essentielles de graver sont en présence. La différence technique réside dans le choix de la matière ligneuse, dans son emploi spécial et dans les outils que cet emploi nécessite.

Toutes les gravures sur bois du XIXe siècle, particulièrement, ont été exécutées sur buis *de bout* (rondelles équarries, débitées dans le sens transversal au fil), qui, offrant le cœur de bois au travail du burin, permet des travaux aussi variés que sur métal. Tout autre est la manière employée pour la majeure partie des gravures primesautières qui fleurissent si singulièrement aujourd'hui. Ici, le choix s'est porté sur le bois de poirier ou de cerisier *de fil* (bois débité en planchettes longitudinales) travaillé au canif et à la gouge, selon la technique des xylographes primitifs.

D'autre part, le bois gravé peut se réclamer de deux principes, de prime abord opposés. L'un consiste à considérer la planche comme une surface blanche sur laquelle des traits noirs sont réservés en relief, en taille d'épargne, et dégagés complètement par le champlevage. Une planche ainsi traitée donne naturellement au tirage des traits noirs sur papier blanc. L'autre principe émane de ce fait que, si une surface de bois poli devient un tableau noir, il reste dévolu au graveur le soin de tailler des blancs dans le bloc et de fournir à l'épreuve, non pas un négatif, mais une affirmation des formes par le blanc. Cette manière, dérivée de l'art du damasquineur, très employée à Venise dans la décoration du livre, a été résolue dans un *Pomerium de tempore* de 1502, et par Urs Graf avec son porte-étendard du musée de Bâle. C'est aussi la théorie des estampages chinois. Cette double faculté que possède le bois gravé indique toute sa souplesse d'expression.

Enfin, si le graveur, voulant s'affranchir des tailles qui lui permettraient

les modelés, désire cependant apporter à son œuvre des gammes de tons, le camaïeu (planche de trait épargné combinée avec d'autres planches taillées en blanc ou en aplats) est de l'emploi le plus judicieux.

L'extraordinaire variété et la grande facilité d'exécution du bois gravé encouragent les nouveaux adeptes. Il est même d'une aimable nouveauté, pour un auteur, de s'essayer à décorer lui-même un texte à l'aide de la xylographie. Un dessin sommaire gagne un certain accent sous l'affirmation que lui apporte la transcription du canif et du burin. Le «rendu» spécial de la taille d'épargne et du champlevé est amusant et imprévu.

A l'inverse, il est des graveurs qui copient ou créent le texte et l'exécutent soit sur bois, soit par le procédé direct du zinc albuminé. Ce graphisme original tend à se propager; il assure une stable harmonie de la page imprimée. Il s'expliquait normalement à l'époque des placards xylographiques et avec les livres japonais; cependant, des plaquettes conçues suivant ces antécédents ne peuvent être critiquées, surtout en raison des prix actuels de la composition typographique.

Devant les modes d'application si divers qu'offre la gravure sur bois — et nous n'avons pas parlé de l'étoffe imprimée, or et couleurs, ni du papier décoré — n'y aurait-il pas lieu de chercher à coordonner les efforts? Plusieurs y songent pour le livre d'art et l'estampe, et attendent les moyens qui en permettraient la réalisation.

Avant de clore ce premier entretien, il est utile de planter quelques jalons en indiquant que, théoriquement, trois catégories de graveurs, sinon quatre, se partagent actuellement la faveur du bois gravé.

Tout d'abord il convient de placer les anciens, ceux qui, ayant pâti des procédés photographiques, en sont revenus, et qui apportent une contribution précieuse à l'établissement de livres d'art. Gravure d'interprétation, certes, mais judicieuse, surtout s'il s'agit de gravure en couleurs ou de camaïeux.

En second lieu, des techniciens classiques, en même temps peintres ou dessinateurs, savent oublier le côté trop professionnel de leur savoir et n'usent de ses ressources qu'à bon escient. Ceux-là, tout en évoluant

avec aisance, gardent les principes d'un art qu'ils doivent transmettre à de plus jeunes désireux de conseils.

Brillent maintenant peintres et dessinateurs, décorateurs, que les procédés de reproduction ne satisfont pas entièrement et qui reconnaissent au bois gravé d'inappréciables qualités. Ceux-ci font bonne besogne, non pas que leur technique, souvent sommaire, les éloigne de certaines recherches; mais ils connaissent la mesure et savent dégager de la taille d'épargne des effets décoratifs nouveaux et charmants.

En dernière catégorie — la plus nombreuse bientôt, parce que facile à recruter — les improvisateurs. Saisir un bois et un outil, tailler sans sourciller, et voilà une excellente estampe ! Parmi ces néophytes, il en est dont les essais sont remarquables. Pour d'autres, aux intentions souvent obscures, aux réalisations très noires, leur prétention à la sincérité native des primitifs, leur aversion du « déjà vu » entretient un certain esprit « dynamique », « néo-cubiste », « néo-négriste », etc., qui amuse surtout les pince-sans-rire.

Certainement, il est plutôt ridicule de s'insurger contre son temps et de s'éterniser en des formules usées, surannées, parce que trop proches de nous. Mais il convient de remarquer que ces formules deviennent acceptables du jour où, oubliées, elles sont rajeunies par un esprit avisé. Suggérer, suggestionner avec un minimum de ressources est l'une des facultés les plus subtiles de l'art, et la gravure en décuple l'évidence; encore faut-il que la facilité des moyens ne soit pas une des pierres d'achoppement de la raison et de la beauté, en reste au contraire la fantaisie la plus expressive.

Pierre GUSMAN





Ph.-L. Debucourt. — Les Présents de la mariée.
Peinture (Salon de 1824). — Collection de M. le comte de Leusse.

A PROPOS DE L'EXPOSITION DEBUCOURT

DEBUCOURT PEINTRE



Portrait de Debucourt.
D'après une gravure au physionotrace.

En organisant l'exposition Debucourt, qui s'ouvrira au musée des Arts décoratifs dans le même temps que paraîtra le présent numéro de la *Revue*, la Société pour l'étude de la gravure française ne s'est pas proposé seulement de mettre sous les yeux du public quelques chefs-d'œuvre de la gravure en couleurs de la fin du xviiie siècle, que leur prix et leur rareté rendent aujourd'hui inaccessibles : elle a étendu la portée de sa manifestation et en a doublé l'intérêt, en faisant place à toute une part de la production de l'artiste qu'on néglige un peu trop, d'ordinaire,

pour ne considérer que ses premières estampes. Loin de moi la pensée de vouloir diminuer la souveraine maîtrise de celles-ci : telle a été la réussite de Debucourt dans les gravures en couleurs qu'il a mises au jour entre 1785 et 1793, que la plupart de ces pièces sont devenues aujourd'hui comme les classiques du genre et qu'on ne peut plus citer le nom de leur auteur sans que ne s'évoquent, comme un petit monde familier, toutes ces charmantes images auxquelles il a su donner la fraîcheur et la délicatesse de véritables aquarelles : *le Menuet de la mariée, les Deux baisers* (1786), *l'Oiseau ranimé, Heur et malheur ou la Cruche cassée* et son pendant *l'Escalade ou les Adieux du matin, la Promenade de la Gallerie du Palais-Royal* (1787), *la Rose* et *la Main* (1788), *la Noce au château, Annette et Lubin* (1790), *l'Almanach national* (1791), *la Promenade publique* (1792), pour ne citer que quelques-unes des plus célèbres.

Mais Debucourt n'est pas tout entier dans les estampes en couleurs; et les organisateurs de l'exposition, — M. Maurice Fenaille, l'érudit historien de Debucourt, et ses collaborateurs, MM. H. Bourin, J. Hérold et A. Vuaflart, — n'ont pas oublié que ce petit maître compte parmi les graveurs les plus féconds de l'école française et que, dans un œuvre qui commence à la veille de la Révolution pour finir sous la Monarchie de Juillet, il a traité tous les genres, le meilleur et le pire, et employé tous les procédés. Aussi ont-ils décidé de choisir, parmi les 588 pièces dont cet œuvre est composé, une centaine de spécimens résumant le talent de l'artiste sous tous ses aspects et à toutes les époques de sa longue carrière; et l'on ne saurait trop les remercier de nous avoir fourni cette occasion unique de prendre une idée d'ensemble sur un graveur que l'on tenait à juste titre pour l'un des plus exquis dans l'estampe originale, et que l'on reconnaîtra qui fut parmi les plus variés dans la gravure de reproduction, parmi les plus curieux et les plus novateurs dans l'emploi de toutes les techniques.

C'était une justice rendre à Debucourt que de montrer qu'il n'est pas seulement l'homme des 64 pièces dont se compose son œuvre en 1800 : en 1800, il a encore trente-deux ans à vivre et, pendant ces trente-deux années, il n'ajoutera pas moins de 494 estampes à son actif ! D'abord, l'ancien Debucourt survit dans quelques gravures originales, mais singulièrement transformé : depuis *la Gallerie du Palais-Royal*, on le savait



PH.-L. DEBUCOURT. — RÉUNION DANS UN BOIS.

Peinture. — Collection de M. Georges Heine.

enclin à noter d'un trait un peu appuyé les excentricités de la mode; maintenant, telle est la mascarade des toilettes qu'il n'a guère besoin de charger ses personnages pour en faire des caricatures; *les Visites* et *l'Orange* (1800) inaugurent cette série de planches sur les mœurs et les ridicules du jour, que l'artiste exploitera, tantôt d'après ses propres compositions (1801-1812), tantôt d'après les dessins de son ami Carle Vernet (1814-1824). Vers le même temps, il publie *Frascati* (1807), comme pour donner une suite à ses grandes planches d'autrefois, en montrant la nouvelle société dans les nouveaux endroits à la mode; mais, ce morne tableau de mœurs, si nous le regardons avec curiosité, c'est qu'il représente à nos yeux le dernier effort d'un artiste dont la veine est épuisée et qui, après cette tentative suprême pour se ressaisir, va se consacrer de plus en plus, — la nécessité aidant, — à la gravure de reproduction. Tout n'est pas méprisable, tant s'en faut, dans cette dernière partie — la plus considérable par le nombre, la plus mêlée et la plus inégale — de l'œuvre gravé de Debucourt : on y rencontre encore certaines estampes dignes de ce nom, et si, parmi trop de platitudes, quelques pièces ont mérité de survivre, c'est bien au graveur qu'elles le doivent : obligé, pour vivre, d'accepter toutes les tâches que lui imposait le goût des éditeurs et du public, il a toujours traité les plus méchants sujets comme les meilleurs, en bon ouvrier, et usé consciencieusement son talent à ces rebutantes besognes.

Ce n'est pas tout encore. Ce qui donne à cet ensemble d'estampes un intérêt particulier, c'est qu'elles sont l'œuvre d'un peintre-graveur. Peintre, Debucourt avait commencé de l'être avant que de savoir graver; entré à l'École du modèle de l'Académie de peinture dès l'âge de douze à treize ans (1767-1768), élève de Vien en 1774, c'est comme peintre que l'Académie le reçoit en qualité d'agréé le 28 juillet 1781, c'est comme peintre qu'il figure aux Salons de 1781 à 1785; ce sont ses propres peintures, ses aquarelles et ses gouaches qu'il reproduit dans ses premières estampes (1785-1800); et c'est comme peintre qu'il voudra reparaître à ses derniers Salons (1810, 1814, 1817 et 1824). Cet œuvre peint, plus rare et plus dispersé encore que l'œuvre gravé, il était malaisé de se renseigner exactement sur son importance. Au début de leur enquête, les organisateurs de l'exposition souhaitaient de pouvoir



PH.-L. DEBUCOURT. — VUE DE LA HALLE, PRISE A L'INSTANT DES RÉJOUISSANCES PUBLIQUES DONNÉES PAR LA VILLE DE PARIS, LE 21 JANVIER 1782, A L'OCCASION DE LA NAISSANCE DU DAUPHIN.

Peinture (Salon de 1783). — Collection de Mme la comtesse G. de Maurès de Malartic

montrer une dizaine de tableaux : or, telle a été leur activité, tel le bonheur de leurs recherches, tel aussi l'empressement des collectionneurs qu'ils n'ont pas retrouvé moins de quarante-sept peintures, gouaches, aquarelles et dessins; de sorte que ce qui devait être comme un accompagnement obligé à l'exposition des estampes de Debucourt, n'est pas loin de prendre la valeur d'un thème principal et sera certainement une révélation pour la plupart des visiteurs.

Quand on dit que Debucourt est passé dans l'atelier de Vien, il ne faut voir là rien d'autre qu'un renseignement : en fait, ses peintures ne portent pas la moindre trace de l'influence du maître de David. Les premières que l'on connaisse passent dans des ventes publiques en 1779 et 1780 et, d'après leurs sujets, elles paraissent inspirées beaucoup plus de Teniers ou d'Ostade que de l'antiquité classique. C'est, du reste, comme « peintre de petits sujets dans le genre des Flamands » que l'Académie royale de peinture le reçoit en qualité d'agréé en 1781, sur les mêmes tableaux, sans doute, qu'il envoie au Salon de cette année; et ce *Gentilhomme bienfaisant*, cette *Instruction villageoise*, ce *Juge de village*, cette *Consultation redoutée* disent assez quelle est l'inspiration « sensible » et paysanne du débutant, remarqué par tous les salonniers. Même accueil favorable au Salon de 1783 : cette fois, entre un *Charlatan*, deux petites *Fêtes* et divers autres tableautins, il expose une composition plus importante : une *Vue de la Halle prise à l'instant des réjouissances publiques données par la Ville de Paris, le 21 janvier 1782, à l'occasion de la naissance de Monseigneur le Dauphin*, aussi gravement discutée par les auteurs de comptes rendus que s'il s'agissait d'une peinture historique. Au Salon de 1785, Debucourt montre un sujet galant, *la Feinte Caresse*, plus connu sous le titre de la gravure de l'artiste qui a popularisé cette anecdote à la Baudouin : *les Deux Baisers;* et, parmi plusieurs petits tableaux non détaillés, une nouvelle sensiblerie. — *Trait de bienfaisance et d'humanité du roi,* — retirée du livret à la demande de Louis XVI qui, par modestie, n'en autorise l'exposition qu'après suppression de tout ce qui peut faire reconnaître la figure principale. Rien de tout cela ne passe inaperçu : si les salonniers reprochent à l'artiste le peu de solidité de ses constructions, l'aspect porcelainé

de ses figures et surtout son manque de personnalité, — car il est fort enclin au pastiche, — il sont unanimes à louer la « touche savante », le « fini précieux », la qualité de la lumière, la facilité à saisir et à rendre le pittoresque des sujets choisis.

Malgré ces encouragements, Debucourt abandonne le Salon après 1785, pour se consacrer à la gravure; il n'y reparaîtra plus, comme peintre, que bien des années plus tard, avec des *Charlatans*, des *Consultations*, des *Fêtes de village*, qui rediront, en 1810, en 1814 et en 1824, les airs déjà entendus de 1781 à 1785. Mais, s'il est absent des expositions publiques pendant ce long espace de temps, ce n'est pas qu'il ait dit adieu à la peinture : même si l'on n'avait pas eu la bonne fortune de remettre au jour une partie de ses tableaux et de ses gouaches, les catalogues de ventes de la fin du XVIII[e] siècle et du début du XIX[e] nous renseigneraient sur sa production.

Elle n'est pas très variée et se réduit à quelques thèmes fort simples auxquels l'artiste revient constamment sans guère se donner de peine pour y introduire des variantes. Au début, ce ne sont pas seulement leurs sujets qu'il emprunte aux Flamands : il utilise aussi leurs personnages, leurs costumes, leur décor même. Puis, sans quitter les charlatans, les fêtes et les noces villageoises en plein air, les galants tête-à-tête ou les bals dans des intérieurs campagnards, il met à profit ses qualités d'observateur pour rajeunir ses sujets et leur donner une vie moins conventionnelle[1]. Parfois même, — et trop rarement à notre gré, — il se laisse tenter par la notation directe : dans *le Bal de Sceaux*, par exemple (coll. Panhard), ou dans cette réunion joyeuse à l'orée d'un bois (coll. Georges Heine), qui offrent tous les caractères de scènes enlevées de verve sur des impressions recueillies d'après nature, se retrouve le plaisant chroniqueur des *Fêtes de la Halle* (le tableau du Salon de 1783, découvert et identifié par M. A. Vuaflart dans la collection de M[me] la comtesse G. de Maurès de Malartic), des *Préparatifs de la fête de la Fédération* (coll. Hartmann), de la *Procession aux environs de*

1. *Charlatans, Saltimbanques* : coll. M. Fenaille, Schuhmann, Eug. Renevey; — *Fêtes villageoises, Noces* : coll. M. Fenaille, A. Fould, comte de Leusse; — *Intérieurs paysans, Bals* : coll. Ed. Kann, de M[me] de Fouquières, gouaches du Louvre; — *Paysans allant au marché, conduisant un chariot, traversant une rivière en bac* : coll. de M[me] Chevalier, M. Fenaille, R. de Gunzbourg, — *Portrait de femme* : coll. Anthyme Ménard.

Paris (Salon de 1817; coll. Wallace), comme pour faire regretter davantage le bon peintre de mœurs qu'il aurait pu être, s'il avait voulu montrer, avec plus de sévérité pour lui-même, plus de goût pour la recherche et pour l'effort. N'est-ce pas le même regret qu'on peut exprimer à propos de son œuvre gravé, et tant d'anecdotes sentimentales, patriotiques, familiales ou libertines ne le cèdent-elles pas à des estampes de mœurs comme la



PH.-L. DEBUCOURT. — FÊTE DE VILLAGE.
Peinture. — Collection de M. A. Fould.

Promenade de la Gallerie du Palais-Royal, la *Promenade publique*, *Frascati* et même les pièces des *Modes et manières du jour*?

Mais il avait tant de facilité et tant de souplesse! Ses dessins révèlent une diversité de technique non moins étonnante que celle de ses gravures, et tous les sujets s'y rencontrent. Dans la gouache, il fait merveille : l'homme qui a signé les deux bibelots légués au Louvre par le bâtonnier Rousse, est un maître du genre; et c'est cette liberté,

cette abondance, cette fraîcheur et ce brillant du travail de la gouache, cette lumière blonde ou bleutée, ce coloris papillotant, avivé encore par de petites touches d'un blanc crémeux, qui donnent leur marque à ses peintures à l'huile et font oublier, avec la minutie de l'exécution, tout ce qu'il y a de factice dans la couleur et dans le sujet. Toujours il a comme



Ph.-L. Debucourt. — Le Juge de village.

Peinture (Salon de 1781). — Collection de M. A. Fould

un air de virtuose qui fait son charme et sa faiblesse et qui le différencie nettement des petits maîtres de la même époque connus pour avoir traité, comme lui, des scènes villageoises ou familiales : Taunay, Demarne, Swebach, Mallet et d'autres. En définitive, ses « petits sujets dans le goût des Flamands » sont les plus français du monde par l'esprit, par le coloris, par la facture, par tout ce qui les rattache à ce que le XVIII[e] siècle a produit de plus aimable et de plus



PH.-L. DEBUCOURT. — LA JARRETIÈRE DE LA MARIÉE.

Peinture. — Collection de M. Maurice Fenaille.

savoureux dans la scène de genre. L'inspiration est fort courte, de tous ces tableautins, mais le sujet plaisant et la couleur joyeuse. Comment ne séduiraient-ils pas aujourd'hui comme au temps de leur apparition?

Et jamais moment fut-il mieux choisi pour une telle exposition? Après avoir brillamment vécu, après être mort misérable et démodé en 1832, Debucourt ne revint en faveur que passé le milieu du XIXe siècle, quand on se reprit de goût pour un art longtemps dédaigné. Ses estampes et ses tableaux n'ont pas cessé, depuis lors, de voir leurs prix augmenter d'année en année. Il a eu ses historiens, et parmi les meilleurs. Il a eu le catalogue de son œuvre, un modèle du genre. Il a eu, nécessairement, ses faussaires et ses contrefacteurs. Il ne lui manquait que d'avoir son exposition : et par une rencontre singulière, voici qu'on la lui donne en un temps qui, pour la frénésie du luxe et la fureur de l'agio, pour les audaces de la mode et le goût enragé de tous les plaisirs, pour le bouleversement social, la folie de l'existence au jour le jour et l'incertitude du lendemain, et pour bien d'autres choses encore, offre les plus étonnantes ressemblances avec la meilleure époque du spirituel petit maître.

E. D.



Ph.-L. Debucourt. — Couple de danseurs.

Gouache. — Musée du Louvre.



La Collection Schlichting au Musée du Louvre.
Vue d'ensemble

LA COLLECTION SCHLICHTING
AU MUSÉE DU LOUVRE



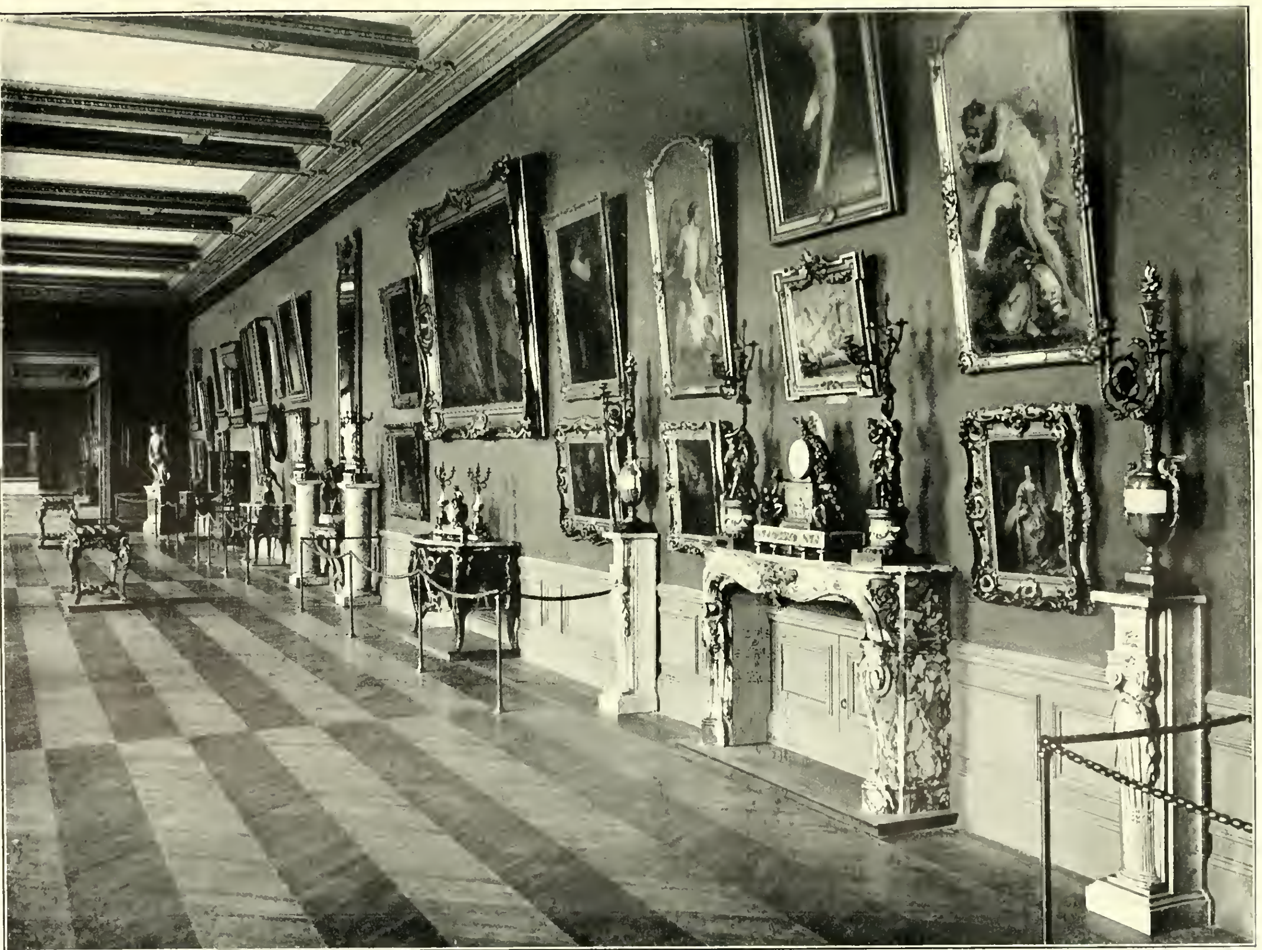
N savait, depuis de longues années déjà, les généreuses intentions du baron Basile de Schlichting à l'égard de nos collections nationales et on avait salué avec joie l'enrichissement progressif de ce musée privé, installé d'abord dans un vieil hôtel de la rue Cambon, puis dans la belle demeure du quai Debilly, où de magnifiques morceaux de toutes les écoles, choisis avec un éclectisme intelligent, s'étaient joints aux trésors d'art ramenés de Russie. Nos collègues Migeon et Jean Guiffrey en avaient, depuis 1902, publié les plus belles pièces dans la revue *les Arts*. Ce ne fut une surprise pour personne

lorsque à la mort du baron, survenue aux premiers jours de la guerre, en août 1914, l'ouverture de son testament nous confirma que ses richesses d'art allaient venir grossir le patrimoine de l'État français. La part la plus importante de sa fortune, augmentée du produit de la vente des objets que le Louvre ne retiendrait pas, revenait, d'autre part, aux pauvres de Saint-Pétersbourg.



UN FLEUVE (ATTRIBUÉ A SANSOVINO).
Statue marbre. — Collection Schlichting — Musée du Louvre.

Cette libéralité, malgré les graves préoccupations du moment, fut accueillie comme elle le méritait. Un article de M. Henry Marcel, directeur des Musées nationaux, paru dans *les Arts*, un autre dans *les Musées de France*, saluèrent la mémoire du donateur et soulignèrent l'importance de la donation; les conservateurs du Louvre, le regretté Paul Leprieur en particulier, dans le domaine duquel rentraient tant d'importants morceaux de peinture et de précieuses miniatures, firent diligence pour faire participer les œuvres nouvelles aux mesures de précaution que les circonstances imposaient. L'installation dans une salle du Pavillon de Flore, prévue dès ce moment, fut remise à des jours meilleurs.



La Collection Schlichting au Musée du Louvre.

Vue d'ensemble.

On était loin de se douter toutefois, lorsqu'on accueillait avec enthousiasme cette générosité d'un grand seigneur russe envers la nation alliée et amie parmi les témoignages de confiance que provoquaient les nouvelles de l'ébranlement des masses armées qui menaçaient à l'Est le commun ennemi, de la tourmente qui allait s'abattre sur la malheureuse Russie. On était loin de penser que la réunion à Paris de tant d'œuvres provenant de grandes collections russes et témoins du goût que les contemporains de Catherine II avaient montré pour notre art français du XVIIIe siècle et leur rentrée dans le patrimoine national allaient peut-être assurer tout simplement leur salut et les empêcher d'être saccagées ou dispersées au bénéfice des neutres, profiteurs de guerre.

Si les importantes réunions d'objets d'art qui faisaient une des gloires de la vieille Russie se trouvent en effet, au jour où le calme renaissant permettra de se rendre compte des effets de l'orage révolutionnaire, anéanties ou émiettées aux quatre vents du ciel, ce sera un des intérêts de la collection Schlichting que de réunir un certain nombre de meubles, tableaux et bibelots de grand luxe, originaires de ces collections princières formées au XVIIIe siècle et qui avaient subsisté jusqu'à ce jour.

Suivant la volonté du testateur, les objets de la collection Schlichting ont été installés, quelle qu'en fût la nature, dans une galerie unique située tout à l'extrémité des galeries de peinture, au delà des salles réservées à la collection Chauchard restée groupée dans les mêmes conditions. Une partie des tableaux avait déjà été montrée, en 1919, dans l'exposition de la salle Lacaze, mais le public n'a été à même de voir et d'apprécier l'ensemble de la collection que depuis son inauguration officielle, le 10 mai dernier. L'opportunité, l'avantage et les inconvénients de pareils groupements ont pu être discutés, et ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans cette discussion; observons simplement que celui-ci offre le mérite de nous présenter, dans un ensemble composite et somptueux, une galerie de grand amateur, dont la diversité et l'agrément peuvent à la fois instruire par les rapprochements mêmes et reposer des classifications obligatoires dans un musée comme le Louvre. Notons aussi, à l'éloge de ceux qui en ont eu la charge, que cet ensemble a été réglé avec infiniment de goût et de mesure, gardant le charme des réunions et des oppositions qui sont le propre des galeries particulières, sans sacrifier l'ordonnance,

la clarté et les facilités de circulation qui sont le propre du musée.

Une élégante statue de Pajou domine la réunion. Elle représente un *Mercure*, daté de 1780; elle avait été commandée par l'abbé Terray, contrôleur général des finances, et fut mise en comparaison dès son apparition avec le fameux *Mercure* de Pigalle, offert par Louis XV au roi de Prusse Frédéric II. Un autre jeune adolescent de marbre figure à l'entrée de la galerie. C'est un *Fleuve* groupé avec des enfants rieurs, qui avait été attribué à Sansovino, pour lequel certains ont évoqué même la grâce vigoureuse des figures juvéniles qui marquèrent les débuts de la carrière de Michel-Ange, d'autres le style de Pietro Bernini, le père du fameux cavalier; mais nous n'avons guère ici le loisir d'entrer dans la discussion critique de ces attributions.

Encore moins saurions-nous le faire pour la nombreuse suite des œuvres de peinture dont certaines mériteront pourtant de compter parmi les chefs-d'œuvre classiques du Louvre, comme la grande toile de Rubens représentant *Ixion trompé par Junon*, étalage splendide de nudités savoureuses; le vigoureux portrait de Frans Hals dénommé *le Peintre ambulant*, ou cette *Baignade hollandaise*, aussi curieuse qu'inattendue, attribuée à Nicolas Maes. Notons encore le portrait d'homme du XVI[e] siècle, qui se voyait jadis au château d'Azay-le-Rideau et y était désigné sous le nom de Charles IX, effigie saisissante, qui a figuré en 1904 à l'exposition des Primitifs français et qui fait songer à la fois aux peintures de Clouet et à celles d'Antonio Moro; parmi les Français plus modernes, le charmant petit portrait de *la Marquise de Pompadour* par Boucher, *l'Odalisque* du même artiste, le portrait de *Gabriel*, l'architecte de la place de la Concorde, par Greuze, et cette grande allégorie du même peintre, *l'Innocence enchaînee par les amours et suivie du Repentir*, qui avait été commandée à Greuze par l'impératrice Catherine de Russie; enfin, l'une des merveilleuses études de Prud'hon pour le *Zéphir se balançant*, qui appartint aux collections du duc de Morny.

Parmi les meubles, le plus important est sans conteste le bureau à cylindre qui fut aussi commandé par la grande Catherine à l'ébéniste David Roentgen et figura à l'Ermitage. Donné par elle à son secrétaire d'État Troshtchinsky, il passa, par des transmissions héréditaires successives, entre les mains de M. de Schlichting. Mais il est accompagné



P.-P. RUBENS. — IXION TROMPÉ PAR JUNON.

Collection Schlichting. — Musée du Louvre.

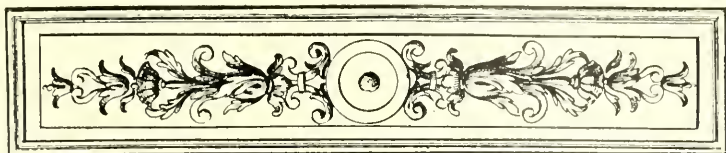
par toute une série de tables, de consoles et de commodes de provenance plus ou moins illustre, parmi lesquelles le délicieux meuble de Charles Cressent, où la garniture de cuivre, qui figure deux enfants balançant un singe, rappelle les délicates et spirituelles fantaisies du temps de Watteau, une table-bureau de Schwerfeger, l'ébéniste de Marie-Antoinette, et un secrétaire d'époque Louis XVI qui porte la double estampille de J.-F. Leleu et de J.-H. Riesener.

Enfin la collection qui tenait depuis le plus longtemps au cœur de M. de Schlichting, celle qu'il avait formée des pièces les plus rares qu'il avait pu rencontrer, était celle de ses boîtes en orfèvrerie rehaussées d'émaux et de miniatures. Quelle que soit déjà la richesse du Louvre en cette matière, grâce aux collections Lenoir, Sauvageot et Doistau, jamais peut-être ensemble si riche, si précieux, n'y sera entré et où la valeur des maîtres peintres, émailleurs et ciseleurs qui y ont collaboré, les Hall et les Petitot, les Droz et les Demailly, soit plus admirablement représentée.

Paul VITRY.
Conservateur-adjoint au Musée du Louvre.



La Collection Schlichting au Musée du Louvre.
Un Panneau des peintures et objets d'art.



VARIÉTÉS

COMMENT INGRES A COMPOSÉ « ŒDIPE ET LE SPHINX »



Il y a des toiles qui ont été agrandies arbitrairement, sans l'aveu de leur auteur. Pour obéir à une fantaisie ou pour créer une symétrie factice, on a dénaturé les proportions et l'ordonnance choisies. M. Coppier a étudié au Louvre même plusieurs exemples de cette fâcheuse pratique[1]. Il arrive aussi que l'agrandissement ait été voulu et exécuté par l'artiste. C'est alors avec un vif intérêt qu'on suit dans ses différentes étapes la transformation d'une œuvre illustre et qu'on surprend les méthodes de travail d'un maître.

Si l'on fait un examen matériel du tableau fameux où Ingres a représenté Œdipe dans la grotte du Sphinx, on constate l'existence de coutures qui supposent qu'il a été considérablement agrandi sur trois côtés. Dans son état actuel, la toile mesure 1 m. 89 de hauteur sur 1 m. 45 de largeur. Ingres a d'abord peint une figure de jeune homme nu sur une toile haute de 1 m. 572, large de 0 m. 95. La couture horizontale traverse le front du Sphinx et l'extrémité des javelots. La couture verticale de gauche partage en deux le corps du Sphinx : celle de droite coupe par moitié la figure de l'homme effrayé qu'on aperçoit par la fente du rocher et qui fuit en levant les bras. En haut, une bande de 318 millimètres a été ajoutée ; à gauche, l'addition est de 195 millimètres ; à droite, de 305 millimètres.

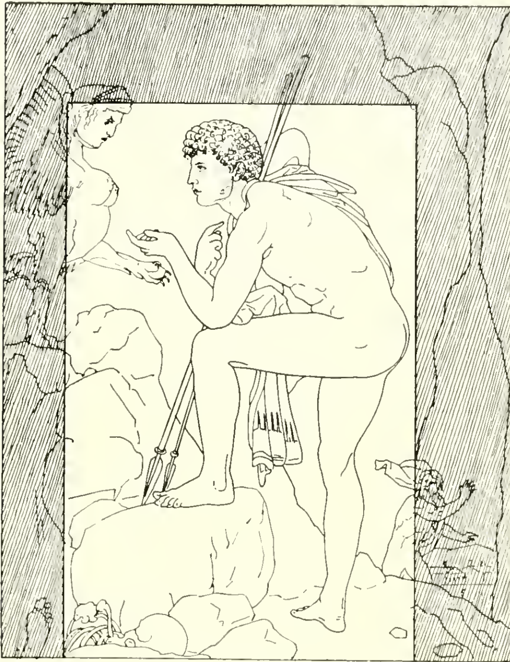
Un témoignage vient à l'appui de ces observations. L'*Œdipe* est daté de 1808 : il a été peint à la Villa Médicis comme un des travaux que le règlement exige des pensionnaires. Vingt ans après, en 1827, Ingres l'envoya au Salon. Voici ce qu'en dit un critique du temps : « Le tableau a été fait à Rome, il y a plusieurs années. M. Ingres, voulant le mettre au Salon, en a agrandi un peu le cadre, afin de donner plus de développement à la figure du Sphinx [2]. »

L'œuvre a passé par trois états. En 1807, ou au commencement de 1808, Ingres exécute dans son atelier une figure de jeune homme nu, d'après l'antique, ou, pour mieux dire, d'après un modèle à qui il fait prendre une pose inspirée d'une statue antique. Cette statue est sans doute le *Cincinnatus*. Ingres est alors très préoccupé de

1. *Les Arts*, n° 136, avril 1913.

2. *Annales de l'École française. Salon de 1827*, par Béraud, pp. 149-150. Cité par H. Lapauze, *Ingres*, p. 278.

l'antique. Il veut faire mieux que son maître David, persuadé que celui-ci n'a pas pénétré vraiment l'esprit des anciens. A-t-il déjà en vue un *Œdipe*? On ne saurait l'affirmer. Ce qui encouragerait cependant cette supposition, c'est que restant, dans l'ensemble, fidèle à la statue de *Cincinnatus*, il a changé d'une façon délibérée et même assez singulière le mouvement des mains et des bras. Au lieu de l'attitude de l'athlète qui rattache les cordons de sa sandale, il imagine un geste des deux mains qui a été critiqué par Ménageot, auteur du rapport sur les envois de Rome pour l'année 1808. « Les mains, dit le porte-parole de l'Académie, sont finement dessinées et bien peintes; il est dommage que, par la manière dont elles sont disposées, elles forment deux lignes en équerre qui ne sont pas heureuses » (H. Lapauze, *Ingres*, pp. 94-96). Ménageot n'a vraisemblablement pas compris l'intention du jeune peintre. L'une des mains est dirigée vers le Sphinx comme pour appuyer l'interrogation du héros; Œdipe retourne l'autre vers sa propre poitrine, et ce jeu naïf commente le drame qui se livre entre l'esprit humain et l'obscure fatalité.


J.-D. Ingres. — Œdipe et le Sphinx.
Toile intérieure : 1 m. 572 × 0 m. 950. — État définitif : 1 m. 890 × 1 m. 450

L'aspect matériel de la peinture montre que, dans cette étape, le Sphinx n'existe pas encore. La figure du jeune athlète se détache sur un fond sombre qui couvre uniformément le reste de la toile. Dans la facture lisse d'Ingres, les repeints, même étant de la main de l'artiste, apparaissent avec évidence. Or, la partie de la tête et du corps du Sphinx qui est sur la toile primitive présente des empâtements insolites, et la



J.-A.-D. Ingres. — Œdipe et le Sphinx.

Musée du Louvre.

surface est craquelée comme il arrive quand on repeint en pleine pâte sur une couche de couleur déjà posée, surtout quand on repeint en clair sur du noir. Fait très significatif, ces craquelés et ces empâtements s'arrêtent à la couture de la toile et ne passent pas sur la bande rajoutée. En revanche, les empâtements se prolongent dans la partie du fond qui s'étend entre la tête du Sphinx et celle d'Œdipe. Contrairement à la logique et aux règles du bon métier, la couleur est plus épaisse dans ce fond que dans la figure. Ce fond silhouette soigneusement la chevelure d'Œdipe, dont le peintre était satisfait et à laquelle il s'est gardé de toucher, quand il a exécuté le travail d'unification nécessaire entre les parties anciennes et les parties nouvelles. La tête et le corps du Sphinx ont été ajoutés après coup sur le fond de l'étude primitive, et cette addition, sans agrandissement de la toile, constitue la deuxième étape de l'œuvre.

Ingres ne reporta pas son étude par un calque sur une autre toile. Il craignait sans doute d'affaiblir, en le copiant, son propre ouvrage. C'est l'étude qui devint le tableau. Mais l'espace est mesuré. Le peintre n'introduit dans sa composition qu'une faible partie du monstre; la tête même n'est pas entièrement représentée. Le critique de 1827 ne nous permet pas de doute sur la réalité de cette étape : « M. Ingres, dit-il, en a agrandi un peu le cadre, afin de donner plus de développement à la figure du Sphinx. » Ces mots n'ont pas de sens, s'ils ne signifient pas que le Sphinx existait avant l'agrandissement de la toile, mais qu'il ne tenait pas encore dans la composition une place suffisante. C'est dans cet état, sans doute, que le tableau fut envoyé à l'Académie en 1808. On ne voyait alors ni paysage ni ciel. Les craquelures que nous constatons maintenant dans le bleu du ciel, entre les jambes d'Œdipe et le long du contour extérieur de sa jambe droite, sont la conséquence d'un repeint en clair sur une couche de couleur sombre. D'autre part, la couture qui tombe sur la figure de l'homme effrayé montre que cette figure n'est pas contemporaine du deuxième état de l'œuvre et qu'elle n'a pu paraître qu'après l'addition des bandes verticales. Par une phrase de son rapport, Ménageot confirme d'ailleurs cette conclusion. « C'est une faute de perspective, dit-il, de n'avoir pas indiqué le lointain dans le fond du tableau, car le pied gauche et la partie du rocher sur lequel il pose étant vus en dessus, les lignes doivent tendre au point de vue qui ne peut être que sur l'horizon. » Cette remarque est incompréhensible, si on l'applique à ce que nous voyons aujourd'hui.

Le troisième état, c'est l'*Œdipe* exposé au Salon de 1827; c'est l'*Œdipe* tel qu'il a passé de la collection Duchâtel au Louvre. Ingres n'a pas dédaigné de mettre à profit la critique de Ménageot au sujet du fond. Se trouvant plus à l'aise dans la toile agrandie, il a ouvert le rocher sur le ciel bleu, il a peint la silhouette lointaine d'une ville en la plaçant très bas sur l'horizon, comme l'exigeait la perspective. Puis, pour meubler cette partie fortement augmentée de la toile à droite d'Œdipe et pour accuser la perspective fuyante, il a imaginé la petite figure pittoresque et expressive de l'homme effrayé. Mais c'est le Sphinx qui est l'objet principal de cette transformation et en bénéficie. Il reste dans une ombre mystérieuse; mais il n'est plus mutilé, en quelque sorte, par le manque d'espace. En bas, le pied d'un cadavre apparaît, évoquant, à côté des ossements déjà blanchis, la dernière victime du monstre.

PAUL JAMOT.
Conservateur-adjoint au Musée du Louvre.

BIBLIOGRAPHIE

« REIMS DÉVASTÉE », LE DERNIER LIVRE DE PAUL ADAM[1]

Ce dernier livre de Paul Adam, c'est le plus émouvant et le plus magnifique hommage « à l'esprit latin de Reims, fondateur, défenseur, conservateur de l'unité gallo-romaine depuis vingt siècles ». Parmi tant de belles pages qui le composent, nous voudrions en citer une et donner ainsi, mieux que par une sèche et pâle analyse, le ton de cet ouvrage écrit avec un lyrisme, une ampleur, une puissance d'évocation incomparables.

« ...Or, elle survit, notre église des sacres.

« En vain, l'opiniâtre furie des Barbares l'a, cinq ans, accablée sous des catastrophes que provoquèrent ses artilleries...

« Altière et pâle, intacte d'abord, pour la vue des pèlerins qui l'aperçoivent à distance, la cathédrale, bien haut dans le ciel, dresse ses deux tours au centre de cette ville criblée, partout effondrée, mais pleine de gens actifs. Le soleil de la rosace, quoique vidé de ses nuances, éblouit encore les admirateurs. Les fantômes des saints, des saintes, des rois, paraissent, toujours, et en foule, dans les tympans des porches, à tous les étages des amples façades, sur les galeries extérieures, dans les niches des pinacles. Plusieurs de ces images resteront mutilées par le fer, rongées par le feu, sans que soit détruite la vie profuse dont l'art médiéval sut intelligemment peupler les espaces de pierre. Sourire de la Vierge, extases des voyants, noblesse des princes, tortures des martyres, malices des pêcheurs, éloquence des évêques, simplicité des pieuses femmes : la plupart subsistent après le cataclysme qui les voulut abolir.

« Jamais ne fut mieux accomplie la parole que le Christ adressait à l'apôtre fondateur : « Pierre, tu es pierre. Sur cette pierre je bâtirai mon Église, et les forces « de l'enfer ne prévaudront pas contre toi ». En effet, elles ne purent d'aucune manière prévaloir. Si la flamme des incendies a corrodé, presque effacé nombre d'attitudes diverses, si les éclats de fer ont décapité bien des anges, amputé les gestes d'imploration ou d'accueil, arraché les draperies des vierges, cassé les ailes d'annonciateurs, effrité des colonnes et rompu des arceaux; pourtant, toutes les existences des messagers célestes, des personnages bibliques et des évangélistes demeurent évidentes, après leur martyre. Elles attestent. Elles vouent à la réprobation des siècles le délire de l'enfer déchaîné cinquante-deux mois contre l'impérissable chef-d'œuvre que conçut la fraternité chrétienne à l'apogée de son art. La cathédrale de Reims impose aux siècles la perpétuité d'une splendeur plus vénérable pour le nombre et l'excès des stigmates infligés à son corps par l'inutile cruauté du Satan germanique. »

1. Collection *la France dévastée*. — Paris, F. Alcan, in-16.

ENGLISH SUMMARY OF THE ISSUE OF JUNE 1920

CONTENTS

The « Sedaine » of Chantilly, or Gabriel de Saint-Aubin revealed as a poet. (first article), *by Emile Dacier, librarian of the Paris National library*, p. 5.

— That in addition to his talent as a artist, Gabriel de Saint-Aubin was a composer of verse, is a supposition which has long attracted M. Dacier. An examination of the edition of the *Recueil de poésies* by Sedaine, now belonging to the Chantilly Museum and formerly in the possession of Gabriel, proves this supposition to a fact. The fly-leaves and margins of these two volumes are covered with verses written by Gabriel during his promenades and leasure hours from 1761 to 1772. The poems are signed and dated and often accompanied with little sketches either illustrating the text or drawn from life. Of the later category of sketches, there are the scenery of Armide's palace at the Opera and several delightful views of the Tuileries and Paris.

A painter's impression of the two Spring Salons, *by Aman-Jean*, p. 19.

— Critical remarks on the works exposed by Henri Martin, Olivier Merson, Lucien Simon, Georges Leroux and others.

The Miniature painter L.-M. Autissier (1772-1830), *by Edmond de Vernisy*, p. 27.

This interesting painter so long forgotten attained great success at the end of the eighteenth and during the first two decades of the 19th centuries. Called into Holland, he painted the portraits of Louis Bonaparte and many of the court. Napoleon also ordered his portrait as well as that of the little king of Rome and, at the time of the Battle of Waterloo, Autissier, who was the nestablished at Brussels, painted Wellington.

Wood Engraving in France (first article), *by Pierre Gusman*, p. 35.

The movement begun in 1897 in favour of wood engraving as opposed to photography in book-illustration, is now in full expansion. In fact this art with its great soupleness of expression offers great opportunities to the three or four categories of artists actually interested in its production.

The Debucourt Exposition, *by E. D.*, p. 41.

— In organizing this exposition, the ame of the Society for the study of French engraving was more than that of merely showing a certain number of master pieces in colour engraving from 1785 to 1793. they desired above all, by the choice of one hundred type engravings, to show the talent of the artist under all its aspect and at all the periods of his long carreer. Moreover Debucourt was also a painter before becoming an engraver, and, although he exposed little after 1785, he continued to paint until his death, 1832. The organizers of the exposition have been fortunate enough to unite 47 paintings, gouaches and water colours.

The Schlichting Collection given to the Louvre Museum, *by Paul Vitry, curator of the Louvre Museum*, p. 51.

— This admirable collection which was willed to the Louvre by the baron Basile de Schlichting in 1914, is now definately exposed in a hall situated at the extremity af the Painting galleries.

How Ingres composed « Œdipus and the Sphinx », *by Paul Jamot, curator of the Louvre Museum*, p. 57.

— When in Rome in 1808, Ingres painted the figure of Œdipus probably in imitation of the statue of Cincinatus. The head and part of the body of the Sphinx were added upon the back ground of this study. In 1827, he exposed the same canvas considerably enlarged and modified. The repainting shows that Ingres had profited by criticisms on the picture made in 1807 as he added the distant silhouette of the city and small figure of the frighted man. Moreover the Sphinx has greatly gained by the enlargement of the picture.

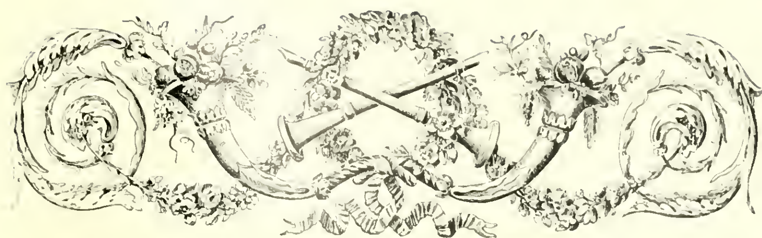
Bibliography : *Paul Adam's last book : « Reims in ruins »*, p. 60.

Florence INGERSOLL-SMOUSE.
Docteur de l'Université de Paris.



Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI



COURRIER DES GRANDES GALERIES

Pour répondre au désir exprimé par un grand nombre de ses lecteurs, la *Revue* se propose de publier de temps à autre des notices, accompagnées de reproductions, sur les pièces capitales qui se trouveront entre les mains des grands antiquaires. Il arrive bien souvent, à notre époque où le commerce de la curiosité a pris une importance si considérable, que tel chef-d'œuvre de la peinture, telle sculpture de premier ordre, telle tapisserie ou tel objet d'art uniques en leur genre, soient amenés par l'incessant mouvement des transactions à faire un séjour, d'ordinaire fort bref, dans une des grandes galeries parisiennes, avant de repartir pour quelque collection française ou étrangère où ces œuvres d'art demeureront longtemps inaccessibles au public. C'est donc un véritable service rendre aux amis des arts que de leur signaler à l'occasion le passage de ces pièces rares et précieuses à des titres divers, et de leur en faire connaître les caractéristiques. Le soin que nous apporterons aux clichés de ces œuvres d'art, pour lesquelles nous nous sommes assurés l'exclusivité de reproduction, permettra de les apprécier aussi bien pour leur beauté que pour leur intérêt documentaire, et satisfera les amateurs au même titre que les érudits.

GALERIE HODGKINS

Chinard est le sculpteur le plus véridique et le plus sensitif de son temps : ses bustes et ses médaillons, d'une fidélité de ressemblance peu commune, donnent une impression de vie remarquable ; et, s'il est considéré comme un grand artiste, il faut le regarder aussi comme un grand historien et un profond psychologue.

En même temps, il fut un décorateur habile, un « compositeur » savant : son art de grouper les personnages se révèle aussi bien dans les fêtes qu'il fut chargé d'organiser en certaines circonstances officielles, que dans ses statuettes et ses groupes ; et la plus importante et la plus complète de ses œuvres, en ce sens, est

certainement le groupe de *la Sagesse protégeant l'Innocence contre l'Amour*, dont l'origine mérite d'être rappelée.

En 1789, — Chinard avait alors trente-trois ans et il était déjà en pleine possession de la maîtrise dont il devait, six ans plus tard, donner un magnifique témoignage avec son buste de Mme Récamier, — l'artiste reçut d'un riche industriel lyonnais d'origine flamande, M. Van Rysambourg, philosophe et philanthrope, la commande d'une sculpture destinée à rendre hommage à la tendresse maternelle et paternelle, en même temps qu'à symboliser la protection qu'elle assure à la jeunesse contre l'amour.

C'est Mme Van Rysambourg elle-même que Chinard a représentée sous la figure de Minerve, avec les attributs de la Sagesse ; elle s'avance sur un nuage et, le bras gauche levé, elle enveloppe son fils dans les plis de son manteau et le protège contre les flèches qu'un Amour imaginaire pourrait lui décocher. Ce qui frappe en cette figure, c'est le profond sentiment d'amour maternel que l'artiste a exprimé : ce sourire qui éclaire le regard de la mère, cet air de satisfaction qui se révèle en son attitude, tout montre avec quelle tendresse et quelle sollicitude elle est attentive aux moindres actions de son fils. Celui-ci est représenté sous le costume d'un jeune guerrier : ses traits, comme ceux de M. Van Rysambourg, dont on voit le profil sur un médaillon reposant sur le sol, sont rendus avec cette élégante et délicate réalité qui est la caractéristique des portraits de Chinard, toujours observés et toujours ressemblants.

On trouve dans ces trois figures comme une synthèse de l'art du sculpteur-portraitiste : la sincérité, la vie, l'expression; et ces qualités, jointes à un arrangement, pour ainsi dire architectural, du groupe, à la noblesse des attitudes, à la perfection des détails, à l'adresse avec laquelle l'artiste a ménagé le jeu de la lumière et des ombres, tout, jusqu'aux importantes dimensions mêmes de cette terre-cuite (qui ne mesure pas moins d'un mètre 10 de haut), tout concourt pour faire de *la Sagesse protégeant l'Innocence contre l'Amour*, une œuvre exceptionnelle dans la production de Chinard.



64'



J. CHINARD. — LA SAGESSE PROTÉGEANT L'INNOCENCE CONTRE L'AMOUR (1789).

Groupe terre cuite. — Haut. : 1 m. 10.

64



L. Tocqué. — Une Dame de la famille de Plainval.

Toile. — Haut. : 0 m. 80 ; larg. : 0 m. 65.

Signé : *L. Tocqué pinxit. 1749.*

L'ÉTAT ACTUEL DE LA CURIOSITÉ AUX ÉTATS-UNIS.

Nous sommes allés demander à M. Jacques Seligmann, qui revient d'Amérique, de nous donner son opinion sur l'état actuel de la Curiosité et sur les grandes collections des États-Unis. Il nous a répondu ceci :

Le goût du bibelot est en train de prendre aux États-Unis un essor énorme : une grande quantité d'acheteurs en Amérique s'installent dans le style anglais, achètent des Chippendale et Heplewhite, font des décorations de l'époque de Georges II, Georges III et même Georges IV ; par contre, les amateurs qui s'installent avec des meubles français du XVIIIe siècle peuvent être comptés sur les doigts. Par suite, on y vend excessivement peu de tableaux français du XVIIIe siècle : le goût se porte sur des objets du XVe siècle et, naturellement, là, notre école qui est la plus belle, allèche beaucoup les clients. Mais, dans les objets des XIIIe et XIVe siècles, ce sont surtout les tableaux italiens et les objets italiens qui sont en vogue. Il y a des maisons entières dans lesquelles il y a les objets les plus remarquables de ces écoles ; ainsi, par exemple :

M. Philippe Lehmann possède une collection de tableaux italiens hors ligne et je ne crois pas que dans cette merveilleuse collection il y ait plus de trois ou quatre objets français. Il possède, par exemple, le merveilleux polyptyque de Nardon Pénicaud qui vient d'Espagne et qui faisait autrefois partie de la collection Morgan. Il a le très bel aquamanile du XIVe siècle, qui vient de la collection Chabrier, que bien des personnes considèrent comme de la dinanderie, mais que moi je considère comme un objet français. Il possède également une statuette gothique française, et je crois que c'est à peu près tout.

Il y a également la collection Frick ; je ne parle, naturellement, que des collections connues. Il a, lui aussi, des meubles du XVIIIe siècle français, presque tous venant de la collection Morgan. Le reste de la collection est composé de porcelaines de Chine, de bronzes italiens, très peu de tableaux français. Il possède les quatre tableaux de Boucher qui faisaient autrefois partie de la collection Ridgway et Ganay, qui ont été achetés à l'Hôtel des Ventes par M. Fischoff, pour le compte de M. Baker, et qui sont entrés dans la possession de M. Frick après la mort de M. Baker.

Il y a la merveilleuse collection de M. Joe Widener. C'est une collection très éclectique. Là encore, très peu de tableaux français ; je parle, naturellement, des tableaux anciens et non pas des tableaux modernes. Il a quelques très beaux meubles du XVIIIe siècle, quelques bustes de Houdon, mais le gros de sa collection est aussi des tableaux italiens, des Rembrandt, des bronzes italiens, de la faïence italienne. Il possède, je crois, le plus beau Manet qui existe au monde.



GUSTAVE COURBET. — CHEMIN SOUS BOIS.

Toile. — Signé : *G. Courbet, 70*

A passé en vente publique il y a une quinzaine d'années. — Provient actuellement d'une collection particulière de La Haye

64

Il y a la collection Havemeyer : là encore, ce sont des tableaux hollandais, surtout des italiens, de la sculpture italienne. Tous possèdent des objets chinois anciens, de magnifiques objets de Perse, la plupart ayant été vendus par Kelekian, et des collections de tapis persans admirables.

Celui qui a la plus belle collection de tapis persans est certainement le sénateur Clarck qui a, de plus, une galerie de tableaux admirables. Sa collection est toujours dans la même gamme et il a des tableaux modernes français superbes, la plus belle collection de Cazin possible, des Boutet de Monvel extraordinaires, une collection de tableaux étonnants de Monticelli et, dans ce salon, se trouvent quelques meubles et objets d'art du XVIIIe siècle. Ainsi, par exemple, il possède une merveilleuse cantonnière et un mobilier de salon qui proviennent du château des Marais et le merveilleux bronze de Falconet, qui vient de la collection Richard Wallace.

Tous ont des petits groupes de Falconet, et celui qui a les plus jolis c'est le juge Gary.

Il ne faut pas oublier non plus M. Blair, qui a certainement un des plus beaux salons existant en Amérique ; mais il n'en a qu'un meublé en objets français du XVIIIe siècle. C'est lui qui a acheté les deux Clodion qui viennent de la baronne Roger.

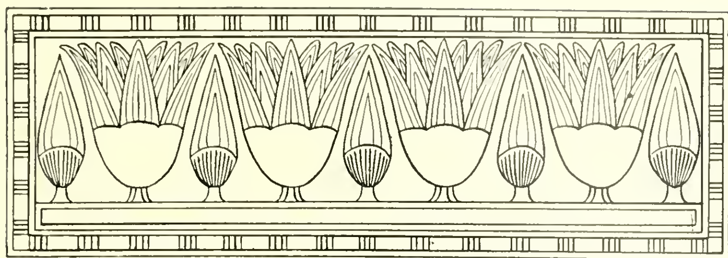
M. Duke possède une maison admirable, décorée par Alavoine avec un goût raffiné.

La maison la plus belle, celle qui a certainement le plus grand attrait, c'est celle de Mme George Blumenthal qui a, au rez-de-chaussée, le fameux patio en marbre qui vient d'Espagne ; le premier étage est complètement décoré en gothique français ; c'est elle qui a ces merveilleux chenets italiens du XVIe siècle, provenant de la collection Taylor, de Londres. C'est un véritable musée. Le deuxième étage est tout en XVIIIe siècle avec les plus jolis dessins de Fragonard, les meubles les plus délicieux du XVIIIe siècle, des sculptures adorables, telles qu'un buste de Caffieri, un buste de Lemoyne, etc.

Il m'est impossible de les énumérer tous parce que leur nombre est énorme.

Il ne faut pas oublier, non plus, M. Schiff, qui vient d'installer une maison dans la Fifth Avenue, maison qui est une merveille. Lui aussi a, au premier étage, un grand salon du XVIIIe siècle rempli de merveilles, — le reste de la maison est en XVe siècle et en XVIe siècle, — et une collection de faïences italiennes primitives admirables, dont la plus grande partie vient de Sigismond Bardac. Il possède des Della Robbia magnifiques et, comme toujours, des tableaux italiens.

Je pourrais m'étendre longtemps en considérations générales de ce genre. Comme je l'ai dit, le goût de la curiosité augmente chaque jour aux Etats-Unis et les amateurs tournaient les regards de plus en plus vers la France. Est-il besoin d'ajouter que, par les lois que l'on vote actuellement, c'est, avec le découragement définitif de ceux qui, depuis un demi-siècle, ont travaillé pour obtenir ce résultat, perdre à jamais l'espoir d'amener définitivement à nos goûts nos amis de là-bas ?



LA RÉSURRECTION D'UN RÈGNE

QUI FUT LE TEMPS DES PLUS BELLES ŒUVRES DE LA GRANDE SCULPTURE ÉGYPTIENNE

A PROPOS DE LA NOUVELLE STATUE DU MUSÉE DU LOUVRE

Les premiers voyageurs versés dans la lecture des hiéroglyphes, et pour qui les monuments de l'Égypte avaient cessé d'être d'indéchiffrables énigmes, remarquèrent sur les parois d'une tombe de la colline de Qournet Mourrayi, la partie la plus méridionale de la nécropole thébaine et la plus rapprochée des colosses de Memnon, l'image d'un roi assis sous un dais somptueux. Coiffé de la tiare bleu d'azur, qu'aucun roi n'avait portée avant les premières guerres d'Asie et qui resta le diadème préféré des pharaons thébains[1], vêtu d'une robe de lin transparent à larges manches et régulièrement plissée dans toute sa longueur, il ne lui manque aucune des parures qui complétaient la tenue de gala du pharaon : gorgerin de perles assez large pour inonder les deux épaules, bracelets encerclant les bras et les poignets, double ceinturon formé d'une écharpe écarlate et d'une pièce d'orfèvrerie émaillée d'où se répand, à la manière d'un tablier, un pendant du même travail et de la même richesse. Son geste est le geste

1. Le *Kheperesh* ou casque de guerre. Une controverse s'est élevée sur le caractère et la nature de cette coiffure royale entre L. Borchardt, *der sogenannte Kriegshelm* (dans *Zeitschrift für ægyptische Sprache*, Bd. 42, 82) et Fr. W. von Bissing, *Casque ou Perruque*, dans *Recueil de travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptiennes et assyriennes*, t. XXIX (1907), p. 159.

que l'art a donné aux dieux : il tient d'une main ramenée sur la poitrine, le crochet et le flagellum, et de l'autre qui s'abaisse, la croix ansée ou signe de vie. Ce roi, représenté deux fois, préside à l'arrivée d'un interminable tribut où paraissent tous les produits de l'Asie occidentale et des pays du Haut Nil qui lui sont présentés par les deux vice-rois du Soudan, les frères Houi et Amenhetep[1]. Les cartouches royaux, inégalement martelés, furent facilement déchiffrés par Champollion qui se trouvait là dans les derniers jours de juillet 1829[2]. Wilkinson s'y était déjà arrêté l'année d'avant[3] et avait observé de son côté ces deux noms royaux qui allaient poser un problème embarrassant aux premiers artisans de la chronologie égyptienne révisée par les monuments[4]. Cependant, le même



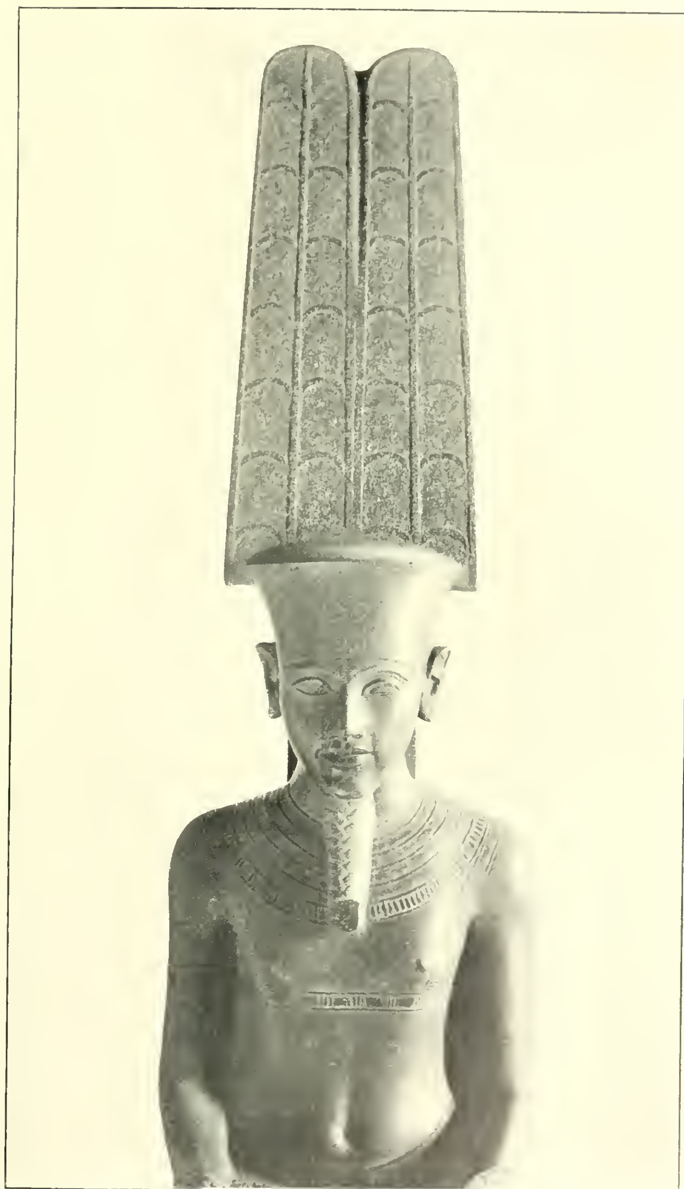
LE DIEU AMON PROTÉGEANT LE ROI TOUTANKHAMON.
Statue de granit noir. — Musée du Louvre.

1. Voir LEPSIUS. *Denkmæler aus Aegypten und Aethiopien*, t. VI, Abth. III, pl. 115-118.

2. Champollion ne se prononce pas. Ses *Notices manuscrites*, écrites de premier jet, attribuent le prénom de notre roi à un *Aménôph* ou *Aménémès* ou *Amenemsès* qui ne paraît nulle part ailleurs dans ses écrits et qu'il n'a confondu assurément avec aucun des trois premiers Aménophis.

3. WILKINSON. *Topography of Thebes*, pp. 135 et 169, 199.

4. WILKINSON, op. cit., p. 511, l'a identifié avec le Danaus des listes de Manéthon qui régna conjointement avec son frère Armaïs, vers la



Le dieu Amon protégeant le roi Toutankhamon.
DÉTAIL.
Granit noir. — Musée du Louvre.

Wilkinson les retrouvait en certaines parties du temple de Louqsor, mais en transparence, si l'on peut dire, sous la surcharge d'un autre nom royal, et signalait ainsi, pour la première fois, un fait que la science a reconnu depuis comme tout à fait caractéristique de ce règne. Et ce fait, bien loin de lui nuire, s'est retourné contre le dessein de l'usurpateur, car il contribua à fixer son rang chronologique à un nom que les rois de la XIX[e] dynastie avaient affecté d'ignorer dans leurs listes d'ancêtres.

On n'y arriva pas du premier coup. Le nom problématique qui fut, à un élément près, convenablement déchiffré sous la forme *Amentuônkh*, avait beau apparaître sur nombre d'amulettes ou minuscules objets en terre émaillée, l'embarras restait grand pour le classer. Mais une lumière inattendue fut projetée par une inscription gravée sur le socle de l'un des deux lions du Gebel Barkal (Haute-Nubie), transportés en Angleterre et donnés au Musée Britannique par Lord Prudhoe[1]. Le roi mystérieux y saluait Aménophis III comme son père. C'était précisément là le pharaon dont le cartouche précédait immédiatement, dans la Table d'Abydos, celui d'Horus ou Armaïs, le roi onomatoclaste et usurpateur.

Nous sommes au moment où l'imagination des savants va créer, morceau par morceau, un petit roman d'une couleur très orientale, celui de deux frères, dont l'un, le plus jeune, deviendra la victime de l'autre. C'est, qu'en effet, dans une des chambres du temple de Louqsor où est racontée par l'image la naissance divine du roi Aménophis III (le dieu Amon était descendu sur terre pour féconder la reine Mautemuaa, mère de ce roi), la figuration du nourrisson et de son double, mal interprétée et influencée par la tradition manéthonienne devait immanquablement produire ce résultat. Ces deux frères auraient été les deux fils d'Aménophis III, Horus et Amentuônkh. L'aîné aurait survécu criminellement ou non à son frère cadet[2].

fin de la XVIII[e] dynastie. C'est le Danaus, frère d'Aegyptus, des légendes argiennes, où il représente l'élément migrateur égyptien dans l'histoire mythique d'Argos.

1. C'est PRISSE D'AVENNES (*Antiquités égyptiennes du Musée Britannique*, dans la *Rev. archeologique*, III[e] année, 1846-1847, 2[e] partie, p. 698-700) qui a le premier reconnu sous le martelage le nom de *Amountoonkh* ou *Amounonkhtou* et fixé la place de ce pharaon après Aménophis III et avant celui d'Horus.

2. Le point de départ de cette légende fut, en effet, le texte manéthonien qui introduit le double règne d'Armaïs et de Danaüs à la fin de la XVIII[e] dynastie; extraits d'Eusèbe (*Fragmenta histor. græcorum*, II, pp. 577 et 578). A propos de la tombe de Houi, Wilkinson ecrivait : « I here found the name of the elder brother of Amenoph III ». Aménophis III n'est encore que l'un des deux frères. Il va

Quand parut, en 1858, le *Kœnigsbuch* de Lepsius, Toutânkhamon avait retrouvé son nom dans son intégrité et son rang. Entre lui et son père Aménophis III, non seulement avait été rétabli le règne du roi hérétique Aménophis IV-Khuenaten, mais l'étude des ruines d'el-Amarna, sa nouvelle capitale, avait comblé d'autres lacunes. On vit alors sortir un roi Sâakéré [1], son gendre, et classer un roi Aï, son père nourricier, jusqu'alors méconnu. Ce ne sont plus les abréviateurs de Manethon ni la Table d'Abydos qui vont faire la loi pour cette période finale de la XVIIIe dynastie, mais les monuments [2], et la première édition (française) de l'*Histoire d'Egypte* de Brugsch (Leipzig, 1859) [3] en donne une esquisse que les progrès de la science n'ont pas affaiblie [4].

Les fouilles de Mariette retrouvaient le nom de notre roi sur des pendeloques en terre émaillée qui provenaient des ornements de la momie du bœuf Apis mort sous ce règne, et qui est le deuxième en date de tous les Apis ensevelis au Serapéum. Mais rien de cela ne révélait les liens pouvant exister entre le règne en question et celui d'Aménophis IV, auquel se rattachait l'événement capital de l'histoire d'Égypte entre Aménophis III et Armaïs, c'est-à-dire l'hérésie ou le schisme d'Aton. Un nom de reine avait déjà été relevé par les voyageurs à côté de celui de Toutânkhamon sur une pierre de remplissage du deuxième pylône de Karnak. Prisse l'avait retrouvé sur un étui à collyre, en céramique, du Musée Britannique [5]. On le lisait *Amenânkhnes* ou *Ankhesenamun*. Brugsch [6] conjectura que cette reine n'était autre que la troisième fille d'Aménophis IV, qui apparaît dans quelques représentations des tombes d'el-Amarna (tout à fait enfant), sous le nom de *Ankhnespaaton*. Mais s'il a pu épouser l'une des filles de l'hérétique, c'est qu'il a aussi épousé

devenir leur père avec LEEMANS (*Lettres à Salvolini*, 1838, p. 73-76). NESTOR L'HÔTE, qui était de retour à Karnak en février 1839, apercevant les cartouches énigmatiques sur un bloc réemployé et noyé dans la maçonnerie de l'un des pylônes, s'imagina qu'ils remontaient à une époque très antérieure à la XVIIIe dynastie (*Lettres écrites d'Égypte*, 1840, p. 94).

1. Rasaaka kheperu (nº 399) dans le *Kœnigsbuch*.

2. Un tableau comparatif des résultats antérieurs aux sources monumentales se trouve dans C. J. BUNSEN, *Egypt's place in Universal History* (transl. by Ch. H. Cottrell), t. II, p. 510-511.

3. Voir la fin du chapitre VII, p. 118-125 (Temps de la réformation religieuse) et le tableau des cartouches royaux de cette période, pl. XII.

4. Le roi Aï n'a pas conservé son ordre de succession avant Toutânkhamon.

5. *Revue archéologique*, 1846-1847 (t. III, p. 715).

6. *Geschichte Aegyptens*, 1877, p. 434.

l'hérésie. La confirmation de ce fait était apportée par une stèle fragmentaire du musée de Berlin[1] où Toutânkhamon est représenté faisant l'offrande au couple divin de Thèbes, Amon et Maut, à un moment de sa vie où sa réintégration dans le giron de l'église thébaine n'était pas au point de lui faire abjurer Aton, car il s'appelle encore Toutânkhaton[2].



Le Dieu Amon protégeant le roi Toutankhamon.
Statue de granit noir. — Musée du Louvre.

Nous voici en 1900 : notre Toutânkhamon n'est encore qu'un personnage bien pâle. Est-il le frère d'Aménophis IV ? Les avis sont partagés. Il est en tout cas son gendre. Il n'a pu se soustraire à la nécessité d'adopter la religion imposée à la famille et à l'entourage de l'hérésiarque. A quel moment a-t-il fait amende honorable au grand dieu thébain renié et persécuté ? On l'ignore. Mais nous arrivons aux années où une circonstance et un homme vont le faire passer au premier plan. C'est la découverte extraordinaire de la cachette de Karnak par Georges Legrain, en 1902. Les statues vont sortir par centaines du gouffre où elles avaient été jetées, et qui avait été creusé, puis comblé, dans un terrain vague, au sud de la grande salle

1. Ad. Erman, *Geschichtliche Inschriften aus dem Berliner Museum*, dans *Zeitschrift fur aegyptische Sprache*, XXXVIII, 112.

2. Sans affaiblir la valeur documentaire de la stèle de Berlin, il faut reconnaître que le fait pouvait se conclure des conversions d'Aï et d'Armaïs, pour lesquels les preuves surabondaient qu'ils avaient été successivement atoniens et amoniens.

hypostyle. Celles qui sont au nom de ce roi resplendissent d'une beauté qui les met hors de pair. D'abord les images officielles du roi lui-même. Et ses traits d'une grâce souriante et d'une pureté, non plus froidement canonique, mais bien vivante, permettent de le reconnaître dans une tête royale connue depuis longtemps et attribuée à son usurpateur Armaïs. La jolie tête de la prétendue Taïa de Mariette, trouvée à la même époque, va devenir, pour les mêmes raisons, l'image de son épouse, Ankhuesamon. Vient ensuite le tour de la statue du dieu Khonsou, cette exquise image divine, que Legrain ne put compléter que dans sa deuxième année de fouilles. Enfin, les travaux de déblaiement exécutés dans la salle hypostyle vont faire sortir de terre le document historique capital du règne, la grande stèle impatiemment attendue, dans laquelle Toutânkhamon raconte son retour à Thèbes et son œuvre de restauration du culte d'Amon [1].

Legrain est mort en 1917. Il n'a donc pu connaître la magnifique statue d'Amon protégeant son roi de prédilection, que nous venons d'acquérir. Elle était pourtant sortie du sol de Karnak au temps des premières fouilles de Mariette. Donnée par le vice-roi Saïd Pacha à un prince français chargé d'une haute mission diplomatique, elle s'est en quelque sorte éclipsée pendant cinquante ans. Et maintenant, ce splendide monument, dont nous reproduisons deux aspects d'ensemble et le détail de la partie supérieure, a installé avec lui et en lui, au musée du Louvre, la consécration d'un règne qui ne compte pas encore dans l'histoire par une succession ininterrompue d'événements, mais dont nous savons qu'il a été de tous les règnes celui où l'art égyptien officiel et canonique a atteint son plus haut sommet !

GEORGES BÉNÉDITE
Conservateur au Musée du Louvre.

1. L'année du règne où ce rescrit fut gravé a malheureusement disparu. La seule date conservée de ce roi si intéressant est celle de l'an VI écrite à l'encre sur une bande d'étoffe trouvée dans la tombe de la reine Tii par Th. Davis en 1909.

LA « VÉNUS MARINE » DE CHASSÉRIAU

Non pas la nature, mais la poésie de la nature.
(Carnets de Théodore Chassériau.)



Th. Chassériau. — Vénus marine.
Sanguine. — Collection Arthur Chassériau.

Après le don magnifique de M. le baron Arthur Chassériau, qui fit entrer au Louvre, en 1918, *les Deux Sœurs*, le *Portrait d'Adèle Chassériau*, le *Caïd visitant un douar*, *Macbeth rencontrant les sorcières*, et le dessin de *la Paix*[1], un autre donateur ajoute aujourd'hui une œuvre exquise à l'ensemble, si riche et si varié, par lequel rayonne chaque jour davantage la gloire de Théodore Chassériau. Ce généreux bienfaiteur veut, une fois de plus, garder l'anonyme. Mais il ne saurait nous empêcher de dire quelle gratitude lui est due. Le public lira seulement sur le cartel de la *Vénus marine* la modeste mention : « Don d'un Ami du Louvre ». Depuis peu de semaines, il lit les mêmes mots sur une brillante aquarelle d'Henri Regnault : *Vue de l'Alhambra*. Il se rappellera

1. Voir *Revue de l'Art*, t. XXXVII, février 1920, p. 65.

qu'on admirait naguère, dans l'exposition provisoire de la salle La Caze, un chef-d'œuvre du bon Corot, l'*Intérieur de la Cathédrale de Sens*[1], et que le cadre portait un cartel semblable. Enfin, il ira revoir une salle de notre musée, la salle Barye, où la libéralité de cet « Ami du Louvre » ne se manifeste pas par le choix d'un objet ou de plusieurs, mais par le don d'une collection entière : modèles de bronzes, maquettes de plâtre, aquarelles, peintures, dessins, dont la valeur est inestimable pour l'histoire de la sculpture française au XIXe siècle. Et il conclura que cet « Ami du Louvre » fait rendre au nom dont il se contente la plénitude de son sens, car cet « Ami » est celui qui n'a vraiment en vue que les intérêts de l'art et du musée.

Le Louvre désirait vivement la *Vénus marine*, qui était l'une des pièces les plus remarquables de la première vente Beurdeley. Faute de crédits suffisants, il avait dû se retirer de la lutte, tandis que les enchères se poursuivaient. Dès que le généreux « Ami du Louvre » connut cet échec, il voulut le réparer. Il se mit en campagne et, deux jours après la vente, il apportait au Louvre le tableau. On imagine si la *Vénus* et son donateur furent accueillis avec émotion et joie.

La *Vénus marine* rejoint, après un long intervalle, la *Suzanne* qui l'accompagnait au Salon de 1839 et que Mlle Alice Ozy donna au Louvre en 1884. La toile porte, après la signature, la date de 1838, de l'année qui fut pour Chassériau la dix-neuvième de sa vie. Trois ans plus tôt, le plus précoce de nos grands peintres du XIXe siècle avait eu la joie d'être admis parmi les exposants avant ses dix-sept ans révolus. On peut dire, cependant, que c'est au Salon de 1839 qu'il allait donner pour la première fois la mesure de son jeune génie, et cela dans deux œuvres dont chacune promet une féconde moisson.

La *Suzanne*, grande toile où la figure d'une belle et chaste héroïne ne perd rien de sa grâce dans des proportions presque colossales, annonce déjà, par l'ampleur et le style, le futur décorateur de la Cour des Comptes. La *Vénus marine* est le premier de ces tableaux précieux où, dans un format exigu, le peintre a su enclore les créations d'un haut esprit de poète avec les rêves d'une sensibilité fine et passionnée. Bientôt viendront *Apollon et Daphné*, puis *la Toilette d'Esther*. Le type de la

1. Voir *Revue de l'Art*, t. XXXVII, mai 1920, p. 305.



TH. CHASSÉRIAU. — SUZANNE AU BAIN (1839).
Musée du Louvre.

blonde déesse est déjà celui de l'étrange et délicieuse *Esther*. C'est ce visage allongé, ce sourire triste, ce regard mystérieux s'en allant à l'infini que célèbre Théophile Gautier, lorsque, après la mort du peintre, son ami, il évoque les inoubliables figures de femmes qui peuplent une œuvre trop tôt interrompue. *Vénus* et *Esther* ont le même corps élancé, les seins ronds et fermes sur une poitrine étroite, des bras qui aiment à se lever au-dessus du torse comme les anses d'une amphore et qui méritent les épithètes homériques sur les déesses aux bras blancs, une attitude de langueur sans mièvrerie où l'on sent cette force et cette souplesse nerveuse qui ont inspiré aux poètes de l'Orient tant de comparaisons de la femme et de la gazelle. On pourrait presque dire que la *Vénus marine* tordant ses cheveux est une épreuve de profil du mouvement que l'*Esther* nous montre de face.

Lorsqu'on voit le portrait que Chassériau a fait d'Alice Ozy et quand on sait le rôle que celle-ci a joué dans la vie sentimentale du peintre, on est tenté d'attribuer à cette jolie actrice le mérite d'avoir été le prototype de la *Vénus marine* et d'*Esther*. Mais Chassériau n'a connu Alice Ozy qu'en 1848, et il était alors depuis dix ans l'auteur de la *Vénus marine*, depuis six ans celui de l'*Esther*.

Dans les figures féminines qui illustrent l'œuvre des maîtres, il y a, comme dans toute œuvre d'art, un curieux mélange de fiction et de vérité : *Dichtung und Wahrheit*, selon la formule de Gœthe. Tout grand artiste tend à créer une femme, Minerve sortie de son cerveau, Hélène issue d'un dieu dissimulé sous une forme animale, ou, mieux encore, fille à la fois de son esprit et de sa chair. En fait, depuis les Vierges de Raphaël jusqu'à celles de M. Maurice Denis et depuis les « Belles » de Titien jusqu'aux nymphes parisiennes de Renoir, cette création fut pour les uns et les autres un de leurs meilleurs titres de gloire. Il en sera ainsi tant que l'exercice de l'art sera réservé aux hommes, à la portion masculine de l'humanité, et, par conséquent, dédié pour une bonne part à la femme. Ces princesses imaginaires n'échappent certes pas à la condition de tout ce qui sort du limon de la terre, mais leur père spirituel repétrit ce limon sur le modèle de l'idée qui habite dans son esprit. Ce n'est pas un médiocre honneur pour Chassériau que d'avoir dès sa jeunesse trouvé et d'avoir donné à son siècle une figure de femme qui nous touche et nous

charme à l'égal des plus belles inventions des poètes. Il arrive que le type favori d'un peintre préexiste aux expériences de la réalité. Il faut même que l'artiste porte en soi une image marquée à l'empreinte de ses préférences secrètes et innées. Heureux plus tard, s'il lui est permis d'aimer celle des mortelles qui ressemble le plus à cette forme divine! En retour, la mortelle lui prêtera de quoi faire passer dans la création de l'esprit la chaleur et le sang. Quelque chose manquera à cette création, si la rencontre de l'idéal et de la réalité n'a pas lieu, ou a lieu trop tard, ou est traversée par des influences trop contraires.

Je ne veux pas dire qu'une seule femme doive et puisse remplir l'œuvre d'un Chassériau, d'un artiste que son instinct et sa volonté poussent vers les plus beaux thèmes du drame et de l'épopée. Ce serait le signe d'une stérilité d'esprit à laquelle correspondrait la pauvreté de la composition. En fait, à côté de la blonde *Vénus* et de la blonde *Esther*, nous voyons tout de suite apparaître une beauté brune, aux larges yeux, semblable à une reine de légende. Le plus souvent elle est calme et noble, et on trouve alors en elle quelques traits de l'une des deux sœurs du peintre, Aline. Mais son masque de Muse tragique sait aussi exprimer les passions violentes et ses cheveux se tordent au vent comme des serpents. Ailleurs, le visage s'émacie, et les yeux, sous l'arc fortement accusé des sourcils, semblent immenses. C'est le type de *Sainte Marie l'Égyptienne*, à qui la princesse Belgiojoso a peut-être fourni des éléments[1]. Le tableau d'*Andromède*, qui est presque contemporain de la *Vénus marine*, associe la brune et la blonde. La brune Andromède est enchaînée au rocher, tandis que, dans la charmante Néréide que nous voyons de dos, penchée vers sa sœur captive, nous reconnaissons les formes de *Vénus* et d'*Esther*. La blonde héroïne, mortelle ou déesse, demeure cependant la messagère que l'artiste charge de sa plus intime confidence.

Gustave Moreau, sur qui Chassériau a exercé une influence décisive et qui était animé des plus nobles désirs, a échoué en partie dans son entreprise par son incapacité de trouver des types dignes de personnifier les rêves poétiques qui hantaient son imagination. S'il a jamais dominé les incertitudes et les mollesses où se perdaient son raffinement de pensée

1. Voir le portrait au crayon que Chassériau fit de la princesse, en 1847, quelques années après les peintures de Saint-Merri (*l'Art de notre temps, Chassériau*, par Henry Marcel et Jean Laran, p. 55).

et son goût de la couleur rare, mystérieuse, éclatante, c'est lorsqu'il voulut exprimer son deuil devant le génie trop tôt tranché d'un maître et d'un ami : le titre : *le Jeune Homme et la Mort* est complété par la dédicace : *A la mémoire de Théodore Chassériau.* On dirait que l'âme du héros défunt inspire mystiquement cette œuvre, insinue en elle ses vertus de santé et d'humanité, et la délivre des sortilèges décevants.

Puvis de Chavannes ne doit pas moins à Chassériau. *L'Escalier de la Cour des Comptes* l'initie à une conception nouvelle de la peinture murale et monumentale. Si l'exemple fut fécond, c'est que Puvis n'avait pas lieu de redouter l'écueil qui fut fatal à Gustave Moreau. Jamais les types et les expressions ne lui firent défaut pour réaliser plastiquement sa pensée. Mais, sans le diminuer, on peut bien avouer que, s'il a magnifiquement servi la cause de l'art par l'ordre, par la puissance et par la beauté spirituelle de ses grandes compositions, ce ne fut pas, quelquefois, sans s'imposer une sorte d'ascétisme, sans renoncer à certains charmes sensibles, à certaines légitimes délectations de la peinture.

L'auteur de la *Vénus marine* et de la *Suzanne*, de *la Toilette d'Esther* et des panneaux de la Cour des Comptes, a eu le privilège non commun de viser haut sans s'égarer dans les nuées, de poursuivre le général et l'universel sans tomber dans l'abstraction, de chérir le rare et le précieux en se gardant de l'artifice, de donner pour vêtement à l'idée les formes et la couleur de la beauté vivante, enfin de concilier la sévérité et la grâce.

Tout le monde, à propos de la *Vénus marine*, a évoqué les vers célèbres de Musset :

> Regrettez-vous le temps où le ciel sur la terre
> Marchait et respirait dans un peuple de dieux ?
> Où Vénus Astarté, fille de l'onde amère,
> Secouait, vierge encor, les larmes de sa mère
> Et fécondait le monde en tordant ses cheveux ?

Théophile Gautier les cite dans une page éloquente, première déclaration de l'admirative amitié qui ne se démentit plus et qui fut le principal réconfort du peintre dans sa brève carrière.

L'esprit du poème et celui du tableau sont assez différents. Sans insister sur une comparaison en règle, il est évident que la *Vénus marine*

respire une sorte d'auguste sérénité qui contraste avec l'accent tourmenté



TH. CHASSÉRIAU. — LA TOILETTE D'ESTHER (1842).
Collection Arthur Chassériau.

et passionné de l'auteur de *Rolla*. Il y a sur cette sérénité comme un

léger nuage de mélancolie, qui est la nuance de la sensibilité moderne, et c'est bien l'inspiration d'un moderne que d'avoir incliné et baigné dans l'ombre le profil du visage divin. Mais si la statue a une chair qui frissonne, elle n'en est pas moins la fille non dégénérée de la pensée antique. Chassériau est beaucoup plus près de la Grèce que Musset. Il en est plus près que son propre et illustre maître.

La *Vénus Anadyomène* d'Ingres est une sœur de *la Source* du même auteur. Si, au lieu d'aller la chercher à Chantilly, on la voyait au Louvre, nul doute qu'elle ne fût aussi universellement connue et admirée que *la Source*. La *Vénus Anadyomène* est de 1848, *la Source* de 1856. Toutes deux restèrent longtemps à l'état d'ébauche, dans l'atelier : la *Vénus* avait été commencée à Rome, en 1807, *la Source* à Florence, en 1820. Mettant à part *le Bain turc*, qui est comme une synthèse et une encyclopédie des beautés du corps féminin selon le goût du plus passionné peut-être des peintres de la femme, on peut dire que ce sont les deux chefs-d'œuvre où Ingres a été conduit le plus près de la perfection de son art par son culte des lignes et des formes. C'est presque la même figure, d'ailleurs, si bien qu'on distingue malaisément les études et croquis destinés à l'une et à l'autre. Si l'une est appelée Vénus, tandis que l'autre a un nom plus modeste et plus vague, elles ne sont déesses ni l'une ni l'autre, ou plutôt elles ne le sont que dans la mesure où, aux yeux de l'artiste, toute mortelle est une déesse en cette fleur de l'âge où ses formes sont pures et exemptes de souillure. En vérité, la *Vénus* d'Ingres et sa *Source* n'expriment rien si ce n'est la fraîcheur, la plénitude, la chair ferme et lisse de la jeunesse. Mais elles expriment tout cela avec la parfaite convenance d'un langage dont les éléments sont le dessin, la couleur et le travail du pinceau, tandis qu'il s'y ajoute une noblesse qui vient d'une passion ardente et pourtant chaste.

La *Vénus* de Chassériau n'est peut-être pas aussi impeccable. Dès le premier jour, des censeurs que les grâces de la poésie ne sauraient désarmer, blâmèrent l'incorrection de la jambe gauche. A vrai dire, ces censeurs-là ne sont jamais contents. Il n'est pas difficile de trouver des fautes dans les plus glorieux chefs-d'œuvre. L'*Antiope* de Corrège nous montre une épaule dont la structure est peu intelligible. Ingres, lui-même, n'a pas été à l'abri de critiques semblables. On se rappellera,

non sans étonnement, que M. Benjamin Delessert refusa cette *Vénus Anadyomène* qu'il avait commandée et qu'il attendait impatiemment, sous prétexte que l'un des genoux de la déesse était mal dessiné[1].

Quant à la faute de Chassériau, nous ne la nierons pas. Mais nous plaindrons ceux qu'elle empêcherait de goûter une œuvre de l'inspiration la plus noble et de la qualité la plus rare. Ce qui déconcertera le plus les esprits chagrins, c'est que l'erreur semble



TH. CHASSÉRIAU. — VÉNUS MARINE.

Esquisse peinte. — Collection Arthur Chassériau.

1. Voir : Vicomte Henri Delaborde, *Ingres*, p. 191 ; et H. Lapauze, *Ingres*, p. 396.

avoir été volontaire. En effet, elle n'existe pas dans l'esquisse qui a précédé le tableau du Salon de 1839, et elle est maintenue dans la lithographie, qui est postérieure au tableau. Dans l'esquisse, la jambe gauche fléchie obéit d'une façon plus naturelle au mouvement du corps : le genou, tourné, se présente de trois quarts et le pied aussi. Nous sommes donc obligés d'admettre que, si faute il y a, un artiste tel que Chassériau, l'ayant voulue, n'a pu la vouloir que pour une raison de style, afin de mieux suivre la longue ligne onduleuse qui enveloppe la figure entière, depuis les bras levés au-dessus de la tête jusqu'à la pointe des pieds.

Sans se borner à cet unique détail, il est intéressant d'étudier les étapes par lesquelles l'œuvre a passé. Nous en connaissons trois : une esquisse peinte et assez poussée, la toile qui vient d'entrer au Louvre, et l'admirable lithographie qui, jusqu'ici, était plus célèbre encore que le tableau. Il y a aussi un dessin au trait, à la sanguine.

Ce dessin paraît être un simple calque. Il a peut-être servi à la lithographie, dont il reproduit exactement le contour, à l'exception du paysage. Si je le mentionne ici, c'est d'abord qu'il est bon de ne rien oublier de ce qui intéresse une telle œuvre; c'est ensuite que l'artiste semblait y attacher quelque importance, car il l'a collé lui-même dans un des albums que conserve pieusement M. Arthur Chassériau. On ne peut, sans émotion, tourner ces pages où Théodore Chassériau avait rassemblé, de ses mains, des documents de toute sorte en vue de son travail. Dessins, ébauches, croquis, recherches pour des compositions dont quelques-unes n'ont pas été exécutées, se suivent sans aucun ordre appréciable pour nous et alternent avec des notes manuscrites.

La lithographie est la première des quatre planches pour lesquelles Chassériau graveur a employé ce procédé dont la délicatesse et la souplesse convenaient si bien à son talent. C'est un chef-d'œuvre auquel fut donné, quelques années plus tard (1844), un pendant presque égal, *Apollon et Daphné.*

On a pris l'habitude de désigner la *Vénus* de Chassériau sous le titre de *Vénus Anadyomène.* Cependant le catalogue du Salon de 1839 nous fait connaître le nom choisi par l'auteur pour son tableau, et ce nom est *Vénus marine.* La lithographie fut publiée d'abord chez Bry, et elle portait alors la légende *Aphrogénéia* en caractères



Th. Chassériau. — Vénus marine (1838).
Musée du Louvre.

grecs, avec une faute qui substitue pour la première lettre un *delta* à l'*alpha* : ΔΦΡΟΓΕΝΕΙΑ [1]. L'épithète est moins courante que celle d'*Anadyomène*. Mais le sens est le même : *Aphrogénéia* est celle qui est née de l'écume de la mer; *Anadyomène* est celle qui sort des flots. C'est seulement dans le second tirage, fait chez Bertauts, qu'apparaît le titre qui fut ensuite appliqué indifféremment au tableau et à la lithographie : *Vénus Anadyomène* [2].

L'esquisse est un peu plus petite que la toile définitive [3] et elle est d'un format différent, plus étroit, ce qui laisse fort peu de place au paysage. Elle est charmante, beaucoup plus brillante et plus claire que le tableau. Il semble que Chassériau soit parti d'une conception assez voisine de celle d'Ingres : la blancheur d'un beau corps de femme se détache sur un fond neutre ne comportant que juste ce qu'il faut pour suggérer la présence du ciel et de la mer. Sans doute, ce programme suffit pour peindre un chef-d'œuvre. Mais comment ne pas voir combien le travail que Chassériau fit sur sa propre pensée ajoute de grandeur et de beauté à la version finale ? Un paysage simple et magnifique évoque, comme le fera plus tard la *Vision antique* de Puvis de Chavannes, la Grèce sculptée au marbre de ses montagnes entre le bleu du ciel et le bleu de la mer. Il associe à la figure radieuse de la déesse cette terre sur laquelle se pose pour la première fois son pied dominateur et, comme pour signifier que ce que la beauté touche devient immortel, rien n'apparaît autour d'elle, sinon ce qui demeure ici-bas pareil à travers les siècles : l'air, l'eau et les roches dures et la nacre des coquillages marins. Tout cela est discrètement indiqué, afin de ne pas distraire l'attention de la merveille qui manifeste sa naissance en illuminant le monde. Une basse aux sonorités riches et fortes soutient une suave et claire mélodie.

Quand on compare le tableau à l'esquisse, on aperçoit un autre mérite qu'il faut admirer encore davantage et qui est la marque d'une rare supériorité intellectuelle chez un si jeune homme. Servi par son imagination de poète, le peintre a inventé une figure de femme dont les

1. Dans l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale, cette faute est corrigée à la main.

2. C'est sous ce nom que le tableau a passé à la 1re vente Beurdeley, 6 et 7 mai 1920, n° 17.

3. Haut., 0.60 ; larg., 0.35. Elle appartient à M. Arthur Chassériau. Le tableau mesure 0.656 sur 0.55.

purs contours font penser à certaines pièces de l'*Anthologie grecque* et qui, cependant, est parée d'un charme étrange, encore inconnu. Quelle tentation pour un jeune peintre, amoureux de la beauté féminine, que de répandre sur cette figure toutes les caresses et tous les prestiges de la couleur! L'esquisse montre que Chassériau fut bien près de céder à l'attrait du fleuri, du gracieux, du brillant. Mais il comprit que son œuvre, telle qu'il l'avait conçue, demandait plus de sévérité, et il ne craignit pas de renoncer à certains des agréments que promettait l'esquisse. Il éteignit sa couleur, fit le ciel plus foncé, lui donnant ainsi moins de légèreté, mais plus de profondeur. Il s'imposa une réserve analogue pour le ton de la chair. Ainsi parut, comme un grand camée, la silhouette éburnéenne sur le bleu cendré du ciel.

Le tableau porte la trace d'une retouche, d'où il ressort que le peintre, non content de cette première transposition du brillant au sévère, voulut plus tard accuser encore le parti pris de style. Sur le firmament, et surtout à droite de Vénus, un léger frottis noirâtre a été étendu, de telle sorte que les demi-teintes de la chevelure, qui autrefois devaient être plus foncées, sont devenues plus claires que le sombre azur. Par l'opération du temps et la réaction de la couleur, la retouche est rendue aujourd'hui très visible et fait presque l'effet d'un voile de cendre, comme celui que produit une éruption de volcan.

La lithographie, exécutée peu de temps après le tableau, nous a conservé le souvenir du tableau avant la retouche, c'est-à-dire tel qu'il fut exposé au Salon de 1839. Le ciel, la mer et, d'une façon générale, le paysage sont beaucoup plus clairs que dans le tableau tel que nous le possédons. La toile figura de nouveau en 1848 à une exposition dite de l'« Association des Artistes[1] ». Il est permis de supposer que c'est alors que Chassériau retoucha le ciel.

Ni la *Vénus* de Chassériau ni celle d'Ingres ne répondent avec exactitude au sentiment qui inspire les vers de Musset. Toutefois, ces vers, d'ailleurs admirables, étaient alors si célèbres qu'ils n'ont pas pu ne pas être présents à la mémoire d'un artiste traitant un tel sujet. Théodore Chassériau aimait la poésie, nous le savons, ne fût-ce que

1. Dans le foyer de l'Odéon. Elle porte au catalogue le numéro 20 avec le titre : *Vénus sortant de la mer*.

par un passage de la lettre, souvent citée, où il reproche à son ancien maître, M. Ingres, d' « être dans une ignorance complète de tous les poètes de ces derniers temps »[1]. Y eût-il un peu d'exagération dans ce propos, un ignorant, quand il est un grand artiste, trouve toujours



TH. CHASSÉRIAU. — VÉNUS MARINE.
Lithographie.

dans son entourage quelqu'un pour l'informer de ce qu'il a besoin de savoir. Un détail, qu'on remarque dans la toile d'Ingres comme dans celle de Chassériau, prouve que l'un et l'autre ont connu l'éloquente apostrophe par laquelle s'ouvre le poème de *Rolla* : tous deux ont mêlé

1. Valbert Chevillard, *Théodore Chassériau*, p. 45.

des perles ou des larmes aux cheveux de Vénus. Elles glissent, ces gouttes étincelantes, au long des ondes soyeuses; elles vont toucher la terre qui aspire à leur plaie féconde. N'entendons-nous pas le vers de Musset sur la déesse qui

Secouait, vierge encor, les larmes de sa mère?

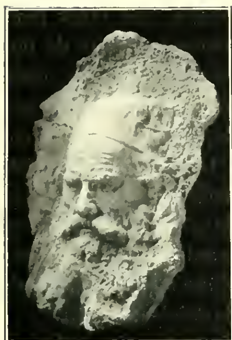
Il est un écrivain, qu'on doit appeler un poète, bien que son œuvre principale soit écrite en prose, et à qui Chassériau ressemble bien plus qu'à Musset. C'est aussi un jeune inspiré que la mort nous ravit avant l'heure, ne laissant à notre admiration que des fragments, mais des fragments dignes par la pensée et par l'expression de ce qu'il y a de plus beau dans la poésie de tous les temps. C'est Maurice de Guérin, dont *le Centaure* était inconnu de tous, hors quelques amis, et qui mourut âgé de vingt-neuf ans, l'année même où Chassériau peignit sa *Vénus marine*.

Paul JAMOT.
Conservateur-adjoint au Musée du Louvre.



APRÈS LES SALONS

QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LA SCULPTURE



PAUL DARDÉ. — MASQUE.
Pierre.

Voici les Salons fermés. Sans doute est-il trop tard pour parler d'eux encore. Ce n'est plus évidemment l'heure des comptes rendus, mais c'est peut-être bien celle des réflexions, car c'est au dernier jour qu'on voit plus clair, qu'on voit juste, que, la curiosité satisfaite, on peut aborder tranquillement les sujets qui méritent notre attention et qui, bien souvent, y ont échappé, dans la cohue des premiers temps, au milieu d'œuvres moins discrètes.

A cette heure, donc, n'avons-nous point quelque jugement à porter, quelque jugement plus équitable, sur ces Salons envers lesquels on s'est montré fort sévère ? Je ne voudrais parler que de la sculpture, car il me semble bien qu'elle a droit, cette année, à quelques égards, qu'elle nous a offert, avec un certain nombre de pièces fort honorables, quelques surprises, sinon quelques révélations.

Un Salon, certes, qui, d'un côté, peut montrer, avec une rétrospective de Rodin, de Dalou et d'Alexandre Charpentier, un envoi considérable de Bourdelle, qui, de l'autre, se présente avec l'active phalange des Bouchard, des Landowski, des Segoffin, des Hippolyte Lefebvre et autres, est loin d'être indifférent. Et, pour être tout à fait juste, il faut admirer l'effort accompli par un si grand nombre d'artistes dans des conditions matérielles si défavorables. La sculpture, cependant, n'a pas chômé et on est surpris

de constater le chiffre des envois qui s'élève, pour les deux Salons, à près de mille ouvrages, — exactement 955.

Nous passons donc tout droit devant bien des œuvres en face desquelles nous eussions eu plaisir à nous arrêter. Tel est le monument de Bouchard, *Monument aux héros inconnus*, destiné au Panthéon, d'un si grand style et d'une telle noblesse, avec son jeune guerrier couché dans la mort et dans la gloire et couronné par les deux belles et graves figures qui le dominent, élevant des palmes et se tenant la main. Telle aussi, la *Miss Cavell*, d'Hippolyte Lefebvre, simple et modeste image du devoir et du dévouement. Tel encore le petit groupe émouvant de Claude Grange, *le Calvaire :* deux jeunes femmes monacalement drapées, qui portent, en des attitudes simples, graves et religieuses, une croix pour ajouter au pullulement de croix qui peuplent l'immense calvaire de nos champs dévastés. C'est qu'il y a un grand sujet qui s'impose, cette année, et, comme il fallait s'y attendre, les jeunes statuaires n'ont pas manqué de rendre hommage à des morts qui, la plupart du temps, furent leurs camarades de combat. MM. Broquet, Costa, Cognié, Max Blondat, Feitu, Real del Sarte, Jacopin, R. de Villiers, Saladin, exaltent, chacun à sa façon, cette grande idée en des œuvres qui, la plupart, dénotent un fond d'émotion et une élévation de pensée que nous saluons avec d'autant plus de satisfaction que nous avons tout lieu de redouter l'exploitation de ces sentiments de piété patriotique par tous les industriels de l'art.

Nous laissons encore bien des œuvres qui, à des titres divers, méritent notre intérêt : la grande composition de M. Alliot, dédiée à *l'Enfance*, qui dispose un peu solennellement des groupes d'un sentiment naturel et d'une jolie petite émotion ; le charmant groupe en bronze de M. Silvestre, si bien appelé *Jeunesse*, car tout est jeune dans ces modelés simples, souples et fermes, d'un bon esprit antique ; le spirituel *Faune au miroir* de M. G. Piron, qui a peut-être un peu trop d'esprit ; la belle petite pierre de Segoffin, *la Captive*, et jusqu'au *Pugiliste* de Landowski. Je m'en veux même de passer trop vite devant la figure de Bretonne de M. Quillivic, destinée, elle aussi, à un monument commémoratif et taillée avec énergie, avec simplicité et avec une vraie émotion populaire, dans le granit gris, comme les vieux calvaires bretons.

Mais j'ai hâte d'arriver devant trois noms qu'on attend déjà



PAUL DARDE. — LE FAUNE.

Statue pierre.

sous ma plume et qui sont les noms révélés par cette exposition.

Car ils ont été proclamés unanimement, ces trois noms de Dardé, de Lejeune et de Sartorio. Et ce n'est pas déjà un phénomène banal que cette reconnaissance publique de trois artistes de talent sur ce qui peut être considéré comme leur première œuvre connue. Combien d'autres n'ont trouvé, à leur début, qu'indifférence ou dédain, si ce n'est pire encore. Qu'on se rappelle la triste aventure de Rodin !

Paul Dardé, du moins, n'aura pas subi ces premières épreuves. Certes, elles trempent les âmes fortes, mais elles ne sont pas absolument indispensables à l'éclosion du talent. Le succès, dont il faut se défier sans doute, est bien, lui aussi, une source grande d'encouragements. Paul Dardé a donc été célébré et fêté par l'unanimité de la presse. Il a enlevé au premier tour le prix du Salon, et c'était justice. On l'a proclamé avec une fierté patriotique comme l'héritier de Rodin, comme le grand artiste national qui devait surgir avec la France renaissante. Pour une fois, le verdict populaire aurait-il vu juste ? Nous ne connaissons encore que peu de chose de Dardé, mais ce peu de chose est évidemment plein d'extraordinaires promesses.

Dans un angle du Salon des Artistes français, un peu à l'écart, se dresse la colossale figure de son *Faune*. Il est assis dans un coin de vigne, au milieu des pampres emmêlés aux lourdes grappes ; il doit contempler de là quelque ébat de jeunes faunesses ou quelque baignade matinale de jolies nymphes se livrant à leurs jeux sous un abri trompeur. Car il a l'air de s'amuser énormément, « il se roule », comme dit notre jeunesse peu académique. Il en allonge sa large main droite entre ses cuisses velues, s'accrochant à son sabot rayé, et il serre de la gauche le menton barbu de sa tête de bouc, couronnée d'un haut et extraordinaire buisson de poils où s'entremêlent ses cornes ; un bon rire silencieux, un bon rire de tout l'être ouvre sa bouche triangulaire aux larges dents, retroussant ses pommettes, plissant les poches de ses yeux terriblement gais et redressant très haut ses sourcils.

Et la gaîté de ce joyeux monstre hirsute est communicative. La verve, l'humour, l'entrain avec lesquels ce diable de « tailleur de pierre », comme signe Dardé, a frisé les longs poils de ces cuisses caprines, fouillé et refouillé ces pampres, dégrossi, taillé, découpé et



Cliché V[illegible]zanova.

PAUL DARDE. — L'ÉTERNELLE DOULEUR.

Marbre.

modelé ce grand corps extravagant et plein de vie, vous gagnent irrésistiblement. Bœcklin, le vieux Bâlois, qui s'entendait si bien au monde des dieux de la forêt ou des eaux, n'a jamais créé de faune aussi singulier, aussi faunesque, aussi vivant. Et Dardé lui-même était si bien pris par son sujet, qu'en rentrant à l'atelier, lorsqu'il poussait la porte, il épanouissait, lui aussi, son bon visage de dieu barbu en voyant celui du fils de ses œuvres.

Et c'est là, et ce sera là, la grande force de Dardé. Il croit à son sujet et il y entre à fond. Sans doute, l'exécutant est tout à fait extraordinaire, et on doit admirer cette habileté merveilleuse, cette sûreté d'outil qui donnent à la pensée un si riche, un si indispensable moyen d'expression. Il y a là, à côté, une tête de femme poignante et douloureuse dans un nid de serpents entortillés, qui est le plus étonnant tour de force d'exécution pour un praticien du marbre, surtout lorsqu'on songe que l'artiste a dû se débrouiller dans ce travail direct sur la matière, sans modèle. Mais c'est moins cela qu'il faut admirer, non pas que je n'attache un grand prix à l'habileté. Ce qui fait la grande faiblesse de tant d'artistes bien doués, à notre époque, ce par quoi, certainement, leurs essais ne seront pas durables, c'est l'insuffisance dans le métier, la faiblesse de la technique, l'ignorance érigée en vertu. Rodin, qui fut jusqu'au dernier jour si consciencieux et si lent dans son travail, fut, dès l'origine, une main des plus habiles. Bénies soient donc l'habileté de Dardé et la connaissance qu'il a de son métier! Il faut être un bon ouvrier pour être un grand artiste. Mais l'habileté par elle-même, l'habileté qui devient un but et cesse d'être uniquement un moyen, est un véritable danger et, lorsque le succès s'en mêle, un artiste est vite fini. Par bonheur, Dardé n'est pas homme à se laisser griser par tout l'encens qu'on allume un peu à tort et à travers en son honneur, et, comme il aime le bon air pur et que cette fumée épaisse le fait éternuer, il a pris le bon parti, il s'est sauvé dans la solitude bienfaisante de la garrigue natale. Et, avant tout, ce qui sauvera Dardé, ce qui nous garantit aujourd'hui son avenir, c'est sa belle santé morale, la sincérité et la bonne foi de son art, comme la foi qu'il apporte dans son sujet. Il donnera plus d'une occasion de revenir sur lui. Mais, dès à présent, saluons l'aurore splendide de cette carrière.

Tout autre, assurément, en face de Dardé, est la figure de Lejeune ; ce qui prouve que, si tous les chemins mènent à Rome, ils conduisent de même à l'art. C'est de Rome, d'ailleurs, que nous vient Lejeune, car on peut en revenir, quoi qu'on die, avec du talent. Dardé n'a fait que traverser l'atelier d'Injalbert, — où s'est formé, de son côté, L. Lejeune, — et s'il a pu être touché par l'influence de Rodin, c'est un peu comme toute sa génération, en dehors du maître qu'il n'a guère fait qu'approcher. Louis Lejeune, au contraire, est un produit de l'école et, si je dis cela, ce n'est point pour diminuer son mérite. Il s'est, en effet, cherché lentement et il n'est arrivé que par étapes, notamment après la figure qui, en 1911 et en 1913, réalisée en dernier lieu en pierre, lui valut ses premiers succès. Mais il est arrivé enfin à se trouver et dans une figure qui est définitive. Car c'est un vrai chef-d'œuvre que ce bel *Ephèbe*, debout, légèrement accoté à une stèle sur laquelle s'appuient, en arrière, ses deux bras tendus. La tête est petite, aux yeux allongés et câlins, le visage éclairé d'un vague et imperceptible sourire, comme d'une sorte de satisfaction physique après un effort accompli ; l'architecture de ce jeune corps est superbe, les épaules larges, les hanches minces ; on y sent je ne sais quoi de vigoureux et d'amolli, cette attitude reposée et détendue de la force qui s'apprête à rebondir. C'est d'une fraîcheur de jeunesse, d'une grâce virile et d'une élégance extrêmes, d'une recherche savante et délicate de la beauté dans la vérité, tout à fait dans le plus bel esprit du génie antique. Louis Lejeune a trouvé la formule, que tant de jeunes artistes ont cherchée et n'ont, le plus souvent, trouvée qu'à moitié, pour s'être retourné, lui, non plus vers les raideurs éginétiques, vues le plus souvent à travers les interprétations pédantesques d'Outre-Rhin, mais vers la nature vivante et vers les Grecs du bel âge qui l'ont traduite avec tant d'amour et de simplicité.

L'œuvre de Dardé est « tapée dans le dur », comme il dit, sans modèle préalable. C'est le procédé que les critiques de notre temps viennent de découvrir et qu'ils appellent « la taille directe ». Ce n'est pas un mauvais procédé pour les gens forts et il est fait pour vous soumettre plus étroitement aux lois de la matière. Mais il n'est pas sans péril. Michel-Ange et Rodin l'ont éprouvé. Dans tous les cas, il n'exclut pas les autres formules. Eugène Guillaume remarquait déjà, il y a quarante ans, qu'il

y avait comme une école de la « terre pétrie » avec ces exquis modeleurs que furent Paul Dubois et Falguière. Pour caresser une forme plastique aussi pure que celle de l'éphèbe de L. Lejeune, d'une exécution si tranquille et si sûre, il faut évidemment d'autres façons que l'emploi direct du pic et de la boucharde. Ce qui montre, une fois de plus, que l'art a tous les droits et que toutes les portes lui sont ouvertes.



L. LEJEUNE. — ÉPHÈBE (STATUE MARBRE).

M. Injalbert peut décidément être fier de ses élèves, puisque, lui aussi, M. Antoine Sartorio sort de son atelier. M. Sartorio est né à Menton, contre la frontière italienne, et il porte un nom d'artiste, célèbre dans la péninsule voisine. Le sien est en passe de le devenir chez nous. Voilà encore un beau sculpteur qui se révèle, bien que, à la vérité, il n'en soit pas à son premier ouvrage. Mais, ici encore, le coup est décisif. Avec un charmant haut-relief: *l'Accueil,* trois jeunes femmes souriantes qui semblent attendre, sur le seuil, le mortel heureux, pour qui

elles ont cueilli cette corbeille de fruits et ces guirlandes, M. Sartorio expose un sujet antique, *Faune et Bacchante*, usé, rebattu, traité pour la mille et unième fois, ce qui prouverait encore, puisque nous sommes dans les démonstrations, qu'il n'y a rien de tel que les lieux communs pour faire des chefs-d'œuvre : les trois œuvres les plus modernes du Salon ne sont-elles pas empruntées à de vagues sujets de l'antiquité ?

La compréhension de la forme chez M. Sartorio diffère sensiblement de celle de M. Lejeune. Il aime les lignes amples, les volumes un peu lourds, comme Maillol ou comme Renoir ; mais quelle belle et riche plénitude, quel grand accent sculptural avec de simples et larges modelés, dans ce faune qui lutte, juché sur un rocher, contre une belle fille au corps jeune et plantureux, malhabile à se défendre !

Et il y a aussi, à côté, une esquisse qui n'a pas été, peut-être, assez remarquée, un peu écrasée par le voisinage du groupe. C'est une maquette de petit format pour un monument aux Poilus. Je n'en ai pas vu encore qui offrît, dans ce mélange d'êtres irréels et allégoriques et de personnages concrets comme notre « Poilu » casqué, — qui est peut-être bien, il est vrai, le plus beau type de guerrier depuis l'antiquité, — ce beau caractère héroïque, cet élan, ce style, ce souffle de victoire.

Voilà donc la petite promenade terminée; promenade posthume, peut-on dire. D'un millier d'envois, où l'on pourrait signaler avec intérêt une centaine d'ouvrages, surgissent trois figures exceptionnelles. N'est-ce pas le cas de dire que c'est, lui aussi, un Salon exceptionnel ? Souhaitons à ceux qui vont suivre de l'égaler et, du moins, de justifier tous nos espoirs et de confirmer les prophéties qu'ils font naître.

Léonce BÉNÉDITE.
Conservateur du Musée du Luxembourg.





LE « SEDAINE » DU MUSÉE CONDÉ
OU
GABRIEL DE SAINT-AUBIN POÈTE[1]



M. DE MONTPEZAT
JOUANT DE LA BASSE DE VIOLE
Dessin de G. de Saint-Aubin.
Sedaine du Musée Condé.

Pour le juger sur une composition plus importante, il suffit d'ouvrir le tome II à la première feuille de garde de la fin, tout entière occupée par un dessin à l'encre, relevé de lavis, du plus grand effet : une salle voûtée, au sol encombré de futailles éparses et de roues de voiture ; à mi-hauteur du mur de droite, une galerie de bois chargée de tonneaux ; au fond, surmontant trois arcades aveuglées, une baie en plein cintre d'où tombe un rayon de soleil. On lit au bas : « 1764. Bains de Julien, à la Croix-de-fer, rue de la Harpe, servant alors de magazin à un tonnelier » ; et cette note remet d'abord en mémoire une autre vue des Thermes de Julien, que Gabriel crayonnera dix ans plus tard au verso d'une planche de son Piganiol de La Force[2], et telles peintures d'Hubert Robert, telles gravures des descriptions de Paris de la fin du XVIII[e] siècle, représentant ce magasin de tonnelier, alors installé dans un des plus vénérables monuments de la capitale[3].

Habile paysagiste à l'occasion, Saint-Aubin est infiniment plus à l'aise dans la scène de mœurs ; c'est là son vrai domaine : il lui faut,

1. Deuxième et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXXVIII, p. 5.

2. Tome V, au verso de la pl. en regard de la p. 488. Ce dessin a été reproduit dans la *Revue*, t. XXIII (1908), p. 250.

3. Une des peintures d'Hubert Robert et son dessin préparatoire ont été reproduits dans la *Revue*, t. XXXIV (1913), pp. 197 et 199. — J'ai étudié l'iconographie des Thermes à la fin du XVIII[e] siècle, dans la revue de la *Société d'iconographie parisienne*, 3[e] année (1910), pp. 65 et ss., avec des planches.

pour donner sa mesure, des personnages à saisir sur le vif, à faire aller et venir, ou simplement à grouper dans les attitudes de l'attention ou de la causerie. Il aurait été surprenant que le « Sedaine » du Musée Condé ne nous offrît pas un échantillon du genre : on le trouve au recto de la deuxième feuille de garde, au début du tome II. C'est un crayon adroitement traité, représentant une assemblée d'hommes assis et vus de dos, qui suivent les explications d'un professeur, debout au fond d'une salle et indiquant, du bout de sa baguette, des modèles réduits de machines posés sur des socles ; au mur du fond, derrière la plus importante de ces machines, on distingue un grand portrait dans sa bordure. Une main, qui n'est pas celle de Gabriel, a écrit au-dessous du dessin : « Blondel démontrant des machines dans l'Académie d'architecture, 1770 ». Et cette petite salle du Louvre, ces hommes attentifs, ce professeur, tout cela fait penser aux admirables dessins que Saint-Aubin rapportera des expériences du chimiste Sage, à la Monnaie, en 1779, — dessins dont ce croquis semble contenir la première idée [1].

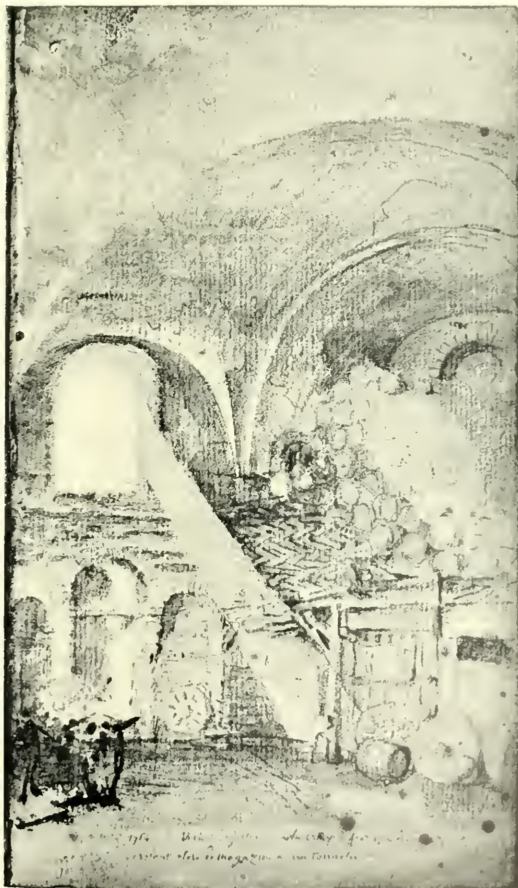
S'il excellait ainsi à animer les groupes, c'est que l'artiste avait multiplié les études sur nature d'après les modèles bénévoles que la rue lui offrait à chaque pas. Dix pages du *Recueil de poésies* témoignent de cette incessante observation, traduite en croquetons indiqués d'un trait souple et menu, dont l'exactitude enchante. Ici, deux fillettes vues de dos ; là, une jeune femme assise et tenant dans ses bras un enfant que caresse une autre femme à demi couchée ; ailleurs, une frise de femmes et d'enfants ; ailleurs encore, des femmes à demi étendues, des femmes assises avec un homme qui fait sauter un bébé dans ses bras, une femme tenant un enfant, assise à l'entrée d'une allée couverte (1er juin 1762), un homme couché et endormi, un autre jouant de la basse de viole (M. de Montpezat, 1762), un autre encore à demi couché et appuyé à une borne, deux études de fillettes à mi-corps, l'une vue de dos et l'autre de profil, tournant vers le spectateur sa tête ronde et rieuse, coiffée d'un bonnet coquet [2].

Petits fantômes évoqués sur l'étroite bande des marges, ah ! nous vous reconnaissons bien ! Nous vous reconnaissons, modèles ingénus

1. Deux de ces dessins ont fait partie de la collection Jacques Doucet, vendue en 1912. Un autre avait passé à la vente des Goncourt de 1897.

2. Tome Ier, pp. 55, 204, 206, 208, 212, 213, 214 ; tome II, premières feuilles de garde, titre, p. 92.

du bonhomme Chardin, femmes, jeunes filles, enfants, vous dont Moreau le jeune, annaliste des solennités officielles, aima de transcrire sur ses carnets le charme simple et l'intimité. Vous êtes ici pour nous rappeler ce que vous doit ce Gabriel de Saint-Aubin, qui rêva toute sa vie d'être un peintre d'histoire, et le peu de cas que l'on ferait aujourd'hui de son œuvre, s'il ne vous avait rencontrées, images familières et charmantes, pour le ramener au chemin de la nature et de la vérité.



Les Thermes de Julien (1764).

Dessin de G. de Saint-Aubin. — *Sedaine* du Musée Condé

IV

Mais le *Recueil de poésies* du Musée Condé, on l'a dit, nous apporte sur Gabriel de Saint-Aubin d'autres révélations que celles de ses croquis : dans certaines marges des deux volumes,

on remarque des annotations, ordinairement tracées à l'encre, d'une écriture microscopique et serrée, parfois presque indéchiffrable, et la lecture révèle que ces annotations sont des vers, écrits bout à bout et seulement coupés de petits traits de séparation.

Que le « Sedaine » de Chantilly soit le seul ouvrage sur lequel Saint-Aubin ait ainsi recopié ses essais poétiques, voilà ce qu'on ne saurait affirmer. Il serait donc prématuré de tirer ici des conclusions d'ensemble. Pourtant, si l'on considère que les pièces de vers relevées sur le « Sedaine » sont au nombre d'environ cinquante, et qu'elles s'étendent sur une suite de douze années (1761-1772), on admettra que leur examen peut déjà permettre quelques réflexions.

C'est au hasard que Saint-Aubin a écrit ses vers sur l'un ou l'autre des deux tomes ; mais, le plus souvent, il les a datés avec sa précision coutumière, et le rapprochement de ces dates montre que sa production poétique — à ne considérer, encore une fois, que le seul « Sedaine » — était assez irrégulière : elle paraît atteindre une moyenne de six pièces pour chacune des années 1761, 1762 et 1763 ; en 1764, on constate une baisse sensible, et une reprise en 1765 : dix pièces ; de 1766 à 1769, on ne trouve qu'une dizaine de pièces datées ; et pour l'année 1770 on ne trouve rien ; enfin, trois pièces seulement représentent les années 1771 et 1772.

Il n'est pas impossible d'entrevoir les circonstances de cette production. Affairé et courant du matin au soir, l'esprit en éveil, l'œil attentif et le crayon toujours prêt, Saint-Aubin cultive, le jour durant, une sorte de flânerie qui n'a rien de commun avec celle d'un poète : l'observation l'accapare tout entier et ne lui laisse guère le loisir d'assembler des rimes. Mais qu'un contre-temps retienne le vieux garçon dans son logis de la rue Jean-de-Beauvais et qu'il s'abandonne à la rêverie, au lieu de graver ou de peindre ; ou bien encore que, pendant ses nuits d'insomnie, il cherche à tromper les heures en lâchant la bride à sa « folle du logis », et on le verra tourner un petit poème, l'inscrire soigneusement et rappeler, en le datant, l'occasion qui l'a fait naître : « insomnie du 28 janvier 1761 », du 3 octobre 1761, du 11 novembre 1761, du 28 janvier 1762 ; « insomnie du 9 février 1763, ayant une playe à la jambe » ; « insomnie du 2 février 1765 » ; « mal de dents du 27 may 1765 » ; « migraine du 10 may 1768 »... La poésie, pour Saint-Aubin, c'est une manière de

panacée de l'esprit, un baume contre le désœuvrement du cerveau, et parfois aussi une sorte d'anesthésique !

Donc, il versifie, et le « genre » lui importe peu : il passe indistinctement du madrigal à l'idylle et de l'épigramme à la fable, il traite la satire, l'hymne, l'ode, l'épitre et la chanson, la romance ou le noël. Une bonne part de ces pièces étant écrites sur des airs à la mode, il ne manque pas d'indiquer ces airs : romances *Dans un bosquet près du hameau* ou *De tous les capucins du monde*, airs d'*Armide*, du *Prétendu*, du *Nouveau Monde*, rondeau de la Thessalienne dans *Polyxène*, pastorale d'*Alcimadure*, airs du *Devin de village*,



Une Leçon de Blondel a l'Académie d'architecture (1770).
Dessin de G. de Saint-Aubin.
Sedaine du Musée Condé.

des *Bourgeois de Chartres*, de *la Chasse de la garde*, de *l'Écho, Menuet* d'Exaudet enfin, dont le rythme original est plusieurs fois mis à contribution.

Quant aux sujets, ils sont aussi variés que les genres ; il en est de plaisants et de sévères, de badins, de galants et de satiriques ; les morceaux de pure imagination alternent avec les pièces d'actualité ; par deux fois même, on surprend chez cet homme « singulier et farouche », dont nous a parlé son frère Charles-Germain, quelque chose qui ressemble à des confidences personnelles.

On ne sera pas étonné que les pièces morales ou satiriques abondent. L'idéologue « instruit de tout et parlant hardiment », qui encombre de tant de figures allégoriques, d'attributs et de symboles ses compositions peintes ou gravées, se retrouve ici tout entier dans telle satire contre les nobles, contre les officiers qui critiquent les réformes ou contre les Jésuites, dans tel quatrain sur les ennemis du vrai mérite, sur l'égalité devant la mort, sur les flatteurs des tyrans ou sur l'art de lire la physionomie.

Il se montre habile à lancer un trait d'épigramme :

« Si Boucher dans ses doux pastiches — S'abstient de plus malles accords, — C'est par pitié pour les gens riches — Et par amour pour leurs trésors. 1768[1] ».

Il chansonne avec quelque verve :

« Air du *Prétendu*. 1761. Cent charlatans en équipages — Font oublier leurs brigandages — Ils viennent essaier encor — De changer le mercure en or. — Souvent aux portes des spectacles — Tous ces faiseurs de faux miracles — Augmentent le charivaris. — Voilà comme on vit à Paris.

» Sans s'occuper à rien d'utille — Plus d'un marquis en cette ville — Vient dissiper en frais menus — Les plus solides revenus. — Le laboureur dans l'indigence — De son seigneur pleure l'absence, — Mais ce dernier brave ses cris. — Voilà comme on vit à Paris.

» Sans consulter l'humeur ni l'âge, — Ici, l'on fait un mariage. — Combien d'époux de soixante ans — Dont les femmes sont des enfants ! — On les voit après l'himénée — De mille amants environnée — Par les soins de leurs vieux maris. — Voilà comme on vit à Paris[2] ».

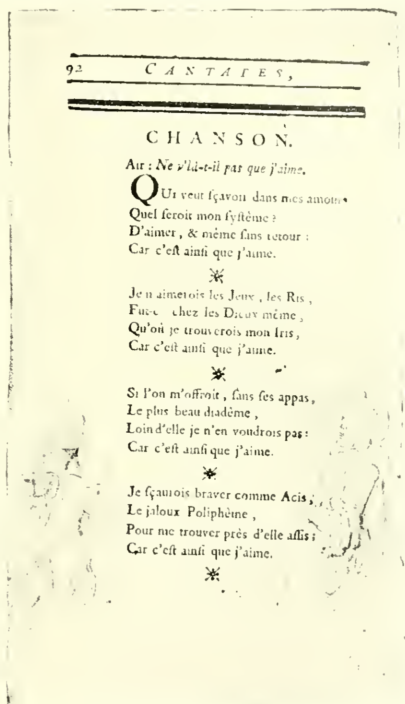
Ce qu'il écrit de plus mauvais, c'est la fable et le conte — *la Chèvre et le loup, l'Arabe et le chameau, les Chausses du curé* —, où l'extrême pauvreté du sujet n'est point rachetée par l'agrément de la forme. Du reste, en règle générale, plus la pièce est longue et plus elle est médiocre ;

1. Marge de la p. 199 du tome Ier.
2. Marge de la p. 216 du tome II.

notre poète ne s'en tire jamais aussi bien que quand il est resserré dans les limites d'un quatrain ou commandé par la prosodie obligée d'une chanson à répétitions de rimes ou de vers.

Le cadre de cette *Revue* ne permet pas un examen détaillé de toutes ces poésies. On ne peut que mentionner, parmi les pièces galantes ou badines, des vers intitulés *les Quatre âges* et *les Sept âges de l'homme*, des romances sur l'air *Dans un bosquet, près du hameau* et sur l'air *Laissons-nous charmer*, et encore ce madrigal :

« Air du *Nouveau monde*. 20 juin 1761. Sans goûter le plaisir d'aimer — Vous vous bornez à l'art de plaire. — Mais du dieu qui sçait tout charmer, — Iris, redoutez la colère. — Ce dieu puissant contre nous deux — Employe le fer et la flâme : — Il mit tous ses traits dans vos yeux — Et tous ses feux sont dans mon âme [1] ».



92 CANTATES,

CHANSON.

Air : *Ne v'là-t-il pas que j'aime.*

Qui veut ſçavoir dans mes amours
Quel ſeroit mon ſyſtême ?
D'aimer, & même ſans retour :
Car c'eſt ainſi que j'aime.

Je n'aimerois les Jeux, les Ris,
Fût-ce chez les Dieux même,
Qu'où je trouverois mon Iris,
Car c'eſt ainſi que j'aime.

Si l'on m'offroit, ſans ſes appas,
Le plus beau diadême,
Loin d'elle je n'en voudrois pas :
Car c'eſt ainſi que j'aime.

Je ſçaurois braver comme Acis,
Le jaloux Poliphême,
Pour me trouver près d'elle aſſis ;
Car c'eſt ainſi que j'aime.

CROQUIS DE FILLETTES.
Dessin de G. de Saint-Aubin — *Sedaine* du Musée Condé.

Plus intéressants sont, pour nous, les petits poèmes d'actualité, non seulement inspirés par les événements du jour, mais remplis d'allusions à de menus faits de la vie parisienne dont on ne trouve la clef que dans les journaux de l'époque, *Avant-Coureur* ou *Mémoires secrets*. Voici, par exemple, des vers inspirés par ce décor d'Armide dont il a été question précédemment, écrits vers la fin de l'année 1761, sur un des airs célèbres de l'opéra : *Plus j'observe ces lieux*. Voici, à deux reprises, des souhaits

1. Marge de la p. 219 du tome II.

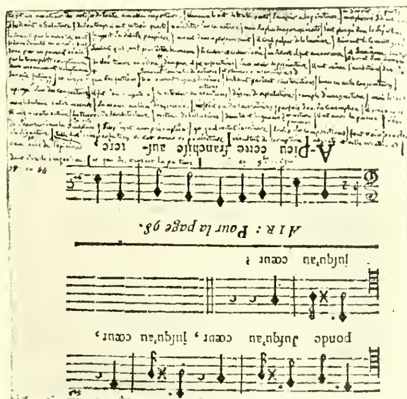
au roi (février 1762 et 1er janvier 1763); le début d'une ode sur le tremblement de terre de Lisbonne (29 novembre 1763); des vers datés de mars 1765, sur *le Siège de Calais*, tragédie de Du Belloy, représentée le 13 février précédent; deux pièces sur la mort du Dauphin (décembre 1765); toute une série de quatrains sur le voyage du roi de Danemark, Christian VII, à Paris (septembre-novembre 1768); enfin, une épigramme relative à un incident de coulisses qui s'est passé chez Nicolet et dont la comédienne, Mlle Dubois, a été la victime (1771). On pourrait à la rigueur considérer comme une actualité un peu anticipée un *Hymne à la paix*, daté du 11 novembre 1761, et l'on voudrait pouvoir citer *in extenso* une curieuse petite pièce sur le réveil de Paris, ou encore l'un de ces trois amusants morceaux, les deux premiers datés de 1765 et l'autre du début de 1769, écrits sur l'air du *Menuet* d'Exaudet, et qui sont comme une chronique rimée des actualités de la capitale, — vrais couplets de « revue » où il est question, tour à tour, de l'agrandissement du Palais Bourbon par le prince de Condé, des démêlés de Torré avec les entrepreneurs de spectacles jaloux des succès de l'artificier en vogue, du prix fondé par Sartine à l'Académie des sciences pour récompenser l'auteur de la meilleure manière d'éclairer Paris, de l'arrêt du Parlement concernant les cimetières, de l'achèvement du Palais Royal, de la construction du pont de Neuilly, de la visite du roi de Danemark, de la rivalité des deux entrepreneurs de « spectacles pyriques », Torré et Ruggieri...

On regrette, à lire ces badinages, qu'un homme aussi bien informé de toutes choses ne nous ait pas un peu mieux renseigné sur lui-même. Deux pièces seulement apportent une contribution nouvelle au peu que nous savons de la vie de Gabriel de Saint-Aubin : si faibles qu'on les juge au point de vue littéraire, elles n'en sont pas moins les deux plus précieuses de tout cet œuvre poétique.

La première est une épître à M. de Marigny, — du moins est-ce bien par ce nom que le sens et la mesure commandent de combler le petit espace laissé en blanc, au premier vers, après l'initiale M, — une épître de Saint-Aubin à M. de Marigny pour le remercier — chose incroyable! — de quelque don sur sa cassette, de quelque commande, de quelque faveur particulière, qu'il lui a été impossible d'accepter par le fait des règlements régissant la corporation des peintres. La pièce n'est pas

datée, et dans l'état de nos connaissances sur l'artiste, elle demeure assez énigmatique ; mais, en dépit de ses obscurités, elle renferme deux ou trois traits de caractère qui valent qu'on la publie *in extenso :*

« Bienfaisant M [arigny], toi qui nous rend Colbert — Daigne exaucer les vœux d'une muse novice. — Ainsi que l'Imortel quand le cœur est offert — Tu veux bien accepter un simple sacrifice. — Je t'immole aujourd'hui un grain de vanité — Dont m'avoit enivré le succès éphémère : — Ce prix que je reçus de ta seulle bonté, — Qui d'un héros chéri forme le caractère — Et dont je vois dans l'or briller la majesté. — Je comptois follement que cette récompence, — Que ce noble encouragement — Me laisseroit longtemps goûter dans le silence — Les estimables documents — De la pittoresque elloquence — Dont j'adore les agréments. — J'étois plein de ces sentiments. — Mais une barbare jurande — Avillissant les plus beaux arts, — Malgré cette gloire si grande — Dont ils brillent de toute parts, — Frappe d'une main enemie — Tous ceux qui n'ont pas le bonheur — D'estre de cette Accadémie — De l'Europe aujourd'hui l'honneur, — Illustre corps où la peinture — Et l'art divers de nos sculpteurs — Égalle souvent la nature — Par des prestiges enchanteurs [1]. »



FAC-SIMILÉ D'UNE PIÈCE DE VERS DE G. DE SAINT-AUBIN,

Écrite à l'envers d'une du *Sedaine*. du Musée Condé.

A ces vingt-huit vers — Saint-Aubin les a comptés, — il faut en ajouter soixante-huit autres, signés : « G. d. S. 29 9bre 1765 », et transcrits en pattes de mouche dans le bas de la page 215 du tome II, à l'envers du texte imprimé ; on en trouvera ci-dessus la reproduction, à titre de spécimen des annotations poétiques de l'artiste. Ce spécimen a son prix : c'est une épitaphe, — une épitaphe un peu longue, certes, et même passablement mirlitonesque, mais une épitaphe inestimable pour nous : l'épitaphe même de l'auteur.

1. T. Ier, première pièce au bas de la page 198.

Voici cette pièce curieuse, avec ses additions et ses variantes :

Ci-gît un amateur des arts — Et de toute aimable imposture. — Chacun le vit de toutes parts — Sacrifier à la peinture. — Aux plaisirs [1] s'il eut quelques parts — Il la devoit à sa lecture. — De son temps, il mit les trois-quarts — A méditer sur la nature, — Mais ses plus dangereux écarts — L'ont plongé dans la sépulture.

Le doux someil au [2] moindre bruit. — Fuyoit sa débile paupière. — Souvent dans la profonde nuit. — Il crut palper de la lumière. — Suivant le conseil généreux — Doné par un puissant génie, — Sentant qu'il faut, pour estre heureux, — Se cacher et cacher sa vie [3], — Il mit un voile ténébreux — Sur les maux dont elle est suivie. — En secret, il fut amoureux, — Et son âme bientôt ravie — Par les transports voluptueux [4] — De Cloé, Témire ou Silvie [5]. — Jamais d'un festin somptueux — Il ne désira l'ambroisie : — Il étoit pourtant fastueux — Quelquefois et par fantaisie.

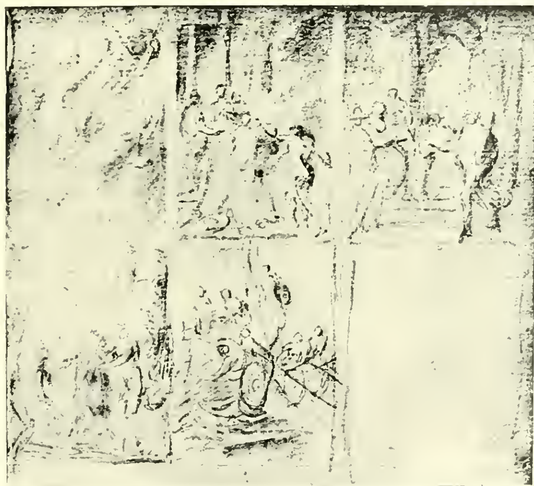
D'un père il fit les fonctions — Sans avoir de progéniture. — Il eut même l'ambition — D'instruire la race future — Et croyoit que des fictions — Souvent couvertes de ratures [6] — Et pleines d'incorrections — Brilloient par tant d'instructions — Bones en mille conjonctures. — Apuyé sur des conjectures, — Il fit son ocupation — De retracer des avantures [7] — Dignes de réputation. — Rempli d'imagination, — Mais libertin outre mesure — Sa main, au lieu d'expression — N'osoit que des caricatures. — Parfois dans sa cons[o]mption — Il pratiqua la mignature. — Il mit à contribution — Les trésors [8] de l'architecture. — Victime de l'illusion — Dans tous les genres d'impostures [9] — Il eut aussi la passion — De s'exercer dans la sculpture, — Et sujet aux présomptions — Quoiqu'il évitât l'écriture, — Toutes ses compositions — Font voir pourtant sa signature. — Vain jouet de l'opinion. — Telle fut l'imperfection — De cet amas de pourriture — Résultat de coruption — Abjecte et vile créature — Dont s'ex[a]lle l'infection — Et qui des vers est la pasture. G. d. S. 29 9bre 1765. 58 ou 68 [vers].

Document d'amertume et de découragement ! L'artiste vient de passer la quarantaine ; il regarde sa vie, se rappelle les déceptions du grand prix de peinture et les renoncements : Rome, l'Académie ; il pèse son œuvre et dresse le bilan de ses tentatives dispersées. Il se juge sans complaisance, mais non pas sans clairvoyance, à telle enseigne que son portrait en vers trouve sa réplique exacte dans le portrait en prose que son frère,

1. Var.: *au savoir...*
2. Var.: *le someil par le...*
3. Les deux vers suivants se trouvent sur la page voisine ; leur place dans la pièce est indiquée par un petit signe de rappel.
4. Var.: *Il livra son âme ravie — Aux mouvemens voluptueux...*
5. Les quatre vers suivants se trouvent sur la page voisine ; leur place dans la pièce est indiquée par un petit signe de rappel.
6. Var.: *Très souvent dignes de rature...*
7. Var : *Actions...*
8. Var.: *Secrets...*
9. Var.: *De parures...*

Charles-Germain, a tracé de lui, avec je ne sais quelle condescendance un peu méprisante de l'aîné qui a réussi pour le cadet qui a mal tourné[1].

Cet homme féru de lecture et de philosophie, imaginatif et libertin d'esprit, n'est-ce pas le même dont Charles-Germain nous dit qu'il délaissa la peinture pour se livrer « à plusieurs genres de connaissances » ? Ce vieux garçon qui cache sa vie, néglige sa personne et sa santé, n'est-ce pas le même personnage « singulier et farouche », qui « évitait les jeunes gens, ne donnait rien à l'usage ni aux plaisirs de la jeunesse », avait « une négligence extrême de son intérieur et de sa santé » ? Cet illustrateur qui cherche à retracer « des aventures dignes de réputation », n'est-ce pas celui qui avait entrepris les compositions du *Spectacle de l'histoire romaine* de Philippe de Prétot ? Ce curieux, ayant l'ambition « d'instruire la race future », qui met à profit « les trésors de l'architecture », n'est-ce pas lui qui « professa longtemps le dessin dans la nombreuse école de Blondel, architecte » ? Il n'est pas jusqu'à sa manie de signer toutes ses compositions, qui ne le marque d'un trait caractéristique. Et quant aux insomnies auxquelles il fait



CINQ TABLEAUX DE RUBENS.
Dessinés par G. de Saint-Aubin, au Luxembourg, d'après l'*Histoire de Marie de Médicis*.
Sedaine du Musée Condé.

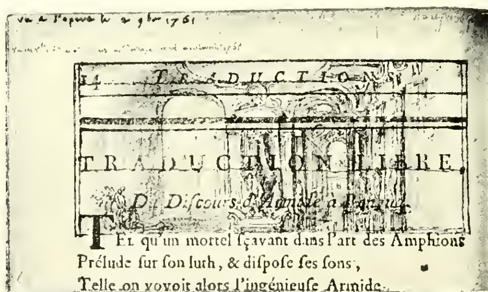
1. Cette notice, à laquelle il a été fait allusion plusieurs fois, au cours de cet article, a été publiée par V. Advielle dans ses *Renseignements intimes sur les Saint-Aubin dessinateurs et graveurs* (Paris, 1896, pp. 22 et 23).

allusion, le *Recueil de poésies* nous a déjà montré ce que nous leur devons... La seule lacune qui nous étonne, dans un tableau si complet de ses tentatives, de ses rêves et de ses ambitions, c'est que l'artiste, peintre par tempérament, miniaturiste et même, si on l'en croit, sculpteur à l'occasion, n'ait pas eu un mot pour son œuvre gravé... Pour le reste, les ressemblances sont si frappantes que je ne crois pas que l'on puisse s'y tromper.

Les quelques échantillons qu'on a donnés résument trop exactement la manière de Gabriel de Saint-Aubin poète, pour qu'une illusion soit permise sur la valeur de cette littérature. Il ne s'agit donc pas de conclure en revendiquant une place pour un nouveau venu du Parnasse français : ce serait là, sans doute, attribuer à ces pièces fugitives plus d'importance que l'auteur ne leur en accordait lui-même.

N'est-il pas vrai, pourtant, que les « inédits » du *Recueil de poésies* de Chantilly méritaient d'être signalés, pour leur curiosité, pour les renseignements qu'ils nous fournissent, enfin et surtout pour les nouvelles vues qu'ils nous ouvrent sur une des plus originales natures d'artiste que nous ait values notre XVIIIe siècle ?

ÉMILE DACIER
Bibliothécaire à la Bibliothèque nationale.



DÉCOR D'« ARMIDE », PAR BOUCHER.
Dessin de G. de Saint-Aubin. — *Sedaine* du Musée Condé.



Ch. Hallo. — Abou-Simbel.
Dessin.

GRAVEURS CONTEMPORAINS

CHARLES HALLO

La courbe artistique de M. Ch. Hallo peut s'écrire ainsi : un graveur qui commence par faire de la peinture, puis de l'eau-forte, pour aboutir au procédé qui lui convient le mieux, le bois.

Voyons les étapes de cette évolution qui va se situer à sa date dans le *curriculum vitæ* de l'artiste.

M. Hallo est né à Lille, le 13 janvier 1882, au hasard des garnisons de son père, officier d'état-major. C'est ce même hasard qui l'amènera à Dijon, dix ans plus tard. Il restera dans la capitale de la Bourgogne jusqu'en 1902, à l'ombre, peut-on dire, du palais de Justice, ancien palais du Parlement, et de la fameuse porte d'Hugues Sambin, à l'ombre du puits de Moïse, des tombeaux des Ducs, de l'hôtel Chambellan, de Notre-Dame, du logis du Roi, et de la vieille, sale et pittoresque rue du Lacet,

dont on n'avait point encore abattu les masures en encorbellement. A Dijon, il fit toutes ses études et, naturellement, sa famille destinait ce fils d'officier à Saint-Cyr. Mais, d'une part, il n'avait aucun goût pour les mathématiques et, d'autre part, il sentait courir dans ses veines l'étincelle qui animait Véron-Bellecourt, son grand-père maternel, élève de David et de Van Spaendonck, dont le musée de Versailles possède un tableau : *l'Empereur visitant l'infirmerie des Invalides le 11 février 1808*[1].

On ne contraria point ses goûts. Ceux-ci s'étaient manifestés dès la dixième année et avaient, l'âge venu, conduit l'adolescent à l'École des beaux-arts. Il y eut, comme professeur, un brave homme nommé Prost, élève d'Isidore Pils et d'Horace Vernet, dont les vieux Dijonnais aimaient la peinture militaire au bouton de guêtre et au passe-poil religieusement transcrits[2]. Au lieu de donner pour modèle à ses élèves la nature ou l'antique, qui ramène au sentiment de la nature, il leur mettait sous les yeux des reproductions de Detaille et de Meissonier. Cela pouvait être l'atrophie. Mais il y a un dieu pour ces exaltés que sont les artistes, comme pour ces autres exaltés que Bacchus seul anime. La famille de M. Hallo habitait la même maison que Mme Ernst, veuve d'Alfred Ernst, le traducteur de Wagner, elle-même sœur du maître Charles Cottet. Celui-ci étant venu voir sa sœur, en 1900, il y eut présentation, et le peintre de *Au Pays de la mer* conseilla énergiquement au débutant de lâcher l'école au plus vite, — l'école, lui écrivait Jeanniot par la suite, « où l'on apprend à faire un tableau comme un cordonnier des chaussures ».

Charles Hallo, sur ces entrefaites, est requis par le service militaire, après quoi il vient à Paris. Il entre à l'académie Vitti, boulevard du Montparnasse, où J.-E. Blanche était correcteur, avec son ami Cottet pour suppléant. Excellents professeurs, excellente direction ! Puis, un jour, les meilleurs élèves, Migonney, Maroger, Fabre, Cacan, un peintre exquis mais qui se cache, Charles Hallo, Jean Buhot et quatre autres, des étrangers, décident leur maître à fonder un atelier séparé, l'« atelier Blanche »,

1. Exposé au Salon de 1812. Véron, Alexandre-Paul-Joseph, dit Véron-Bellecourt, 1773-1838 (circa), fut peintre d'histoire, de genre, d'allégories et de fleurs. Il exposa aussi des aquarelles et des miniatures.

2. Prost (Victor), 1842 (?) - 1907. Il possédait une très belle collection de sabres du Consulat et une pièce curieuse : l'aigle de Napoléon à l'île d'Elbe, une aigle en bois sculptée par un grenadier, et qui surmontait le drapeau de l'Empereur.



Charles Hallo. — Shéhérazade.

D'après une eau-forte originale.

situé d'abord rue Falguière, ensuite rue d'Assas, 68. Les correcteurs s'étaient adjoint René Ménard, Lucien Simon et Desvallières. Le groupe prend alors le titre de « la Palette » et va s'installer rue du Val-de-Grâce, 18. Desvallières introduit comme correcteurs Charles Guérin et Pierre Laprade. A leur tour, ceux-ci, en étroit contact avec la gauche de la peinture, amènent des fauves et des cubistes. Alors, le premier noyau, accompagné de J.-E. Blanche, de Cottet, de Ménard, de Lucien Simon, se retire, et Desvallières demeure, avec ses nouveaux élèves, parmi lesquels Dunoyer de Segonzac et L.-A. Moreau.

Ceci est un paragraphe de l'histoire des écoles artistiques contemporaines. Il montre par quels paliers la peinture est passée de l'étude rigoureuse de la nature à sa transcription idéologique, comment, par modulations successives, elle est parvenue à la formulation systématique actuelle. Histoire des modes qui fleurissent, tombent et... reparaissent.

Ceci se passait vers 1907. M. Hallo, ne se croyant pas encore assez fort pour se dispenser de l'étude, fréquente quelque temps l'académie Colarossi, mais bientôt, Cottet, qu'il tient pour son véritable maître, lui conseille d'aller faire un stage devant la nature. Il va voir la mer et la montagne, la Bretagne et la Savoie.

Il peignait. Hélas! la peinture ne rendait pas ce qu'il voulait. Rentré à Paris, il était attiré par la vie du théâtre, dont il cherchait à évoquer les figurants évoluant sur la scène aux lumières artificielles et contrastées, ou bien le public aux taches papillotantes des loges et de l'orchestre. Mais il se sentait retenu par le moyen qu'il employait. La peinture couvrait trop ou éclairait trop, elle accentuait à l'excès des tons qui devaient se fondre dans un ensemble. Quel autre moyen employer ?

Soudain, il pensa : l'eau-forte ! Ce lui fut une révélation. Il avait un jour figuré à l'Opéra, après avoir vu *les Prisons* de Piranèse, et du coup la relation entre les œuvres du magicien et ce qu'il avait sous les yeux, ces immenses portants au pied desquels l'homme paraît si petit, se fixa dans son intelligence. Il obtint, en 1908, l'autorisation de fréquenter, non le fameux foyer de la danse qui ne l'intéressait pas, mais le « foyer » des machinistes, si l'on peut dire, qui l'intéressait davantage. D'un labeur de deux années sortit l'album *les Coulisses de l'Opéra,* 7 grandes planches. C'était un brillant début.

108a

LA COLONNADE DE LOUQSOR

Eau-forte originale de M. Charles HALLO.

Revue de l'Art ancien et moderne

Imp. Vernant



Il visita ensuite l'Espagne, en 1910, subissant l'influence immanquable de Goya et de Manet, et grava quelques courses de taureaux, ainsi que la prodigieuse cathédrale de Burgos.

En 1911, doté d'une bourse de voyage de l'État, il partit pour l'Égypte. L'Égypte, par l'immensité de ses temples, de ses pyramides, de ses sphinx, par l'énormité de travaux qui n'ont leur analogue que dans les Indes et le Cambodge, travaux formidables d'architectures et de sculptures taillées dans l'épaisseur de la montagne comme on taille dans un bloc de marbre, l'Égypte lui parut être les *coulisses* de la civilisation. Comme naguère à l'Opéra, mais avec un sentiment décuplé par l'ampleur de ces ruines millénaires, il opposa l'infimité de l'homme à la grandeur de sa création. Oui, c'est cet insecte grouillant dans l'ombre qui a édifié ces colosses ! De ses mains faibles, mais de son esprit puissant, il a étagé ces blocs ou épannelé ces monts ! Quel contraste, quelle antithèse, quelle source de réflexions sur la force incommensurable de ce « roseau pensant ! » C'est un sujet d'épopée que M. Hallo entreprit, et Sully-Prudhomme en a condensé la philosophie en ce vers :

L'humanité fragile a fait ses destinées.

J'ai cité tout à l'heure Piranèse. On ne peut se défendre d'évoquer ce grand nom, devant les 7 planches de l'Opéra et les 25 de l'Égypte. Piranèse, sur un dessin très arrêté, jette son travail de pointe avec une liberté invraisemblable, comme en se jouant. La gravure semble mouvante sur le dessin rigoureux. Elle est un revêtement chatoyant et pittoresque. Dans la série des *Prisons*, dans ces planches in-folio, toutes remplies de chevalets, d'échafaudages, de roues, de grilles, de cordes, d'échelles, de piliers à griffes, de poulies, d'estrapades, d'anneaux scellés dans des gueules de lions, d'escaliers, de voûtes superposées percées de fenêtres d'où ne vient pas le jour qui tombe d'en haut, comme s'il n'y avait pas de toit, on retrouve des impressions voisines de celles que M. Hallo éprouva derrière la toile des théâtres et devant des monuments de Thèbes hécatompyle, de Karnak ou de Philæ. On comprend qu'il ait pris pour guide le maître qui fit surgir du cuivre la majesté des édifices romains et qui accrut cette majesté de toute la grandeur qu'il portait dans son âme. Et l'homme n'est rien dans l'immense architecture; il n'est qu'une ombre

dans l'ombre, il y perd sa forme, il anime à peine ces constructions gigantesques. Tout le pathétique est dans le décor, qui paraît trop vaste pour que l'homme y puisse avoir un rôle à son échelle.

M. Hallo ne va pas jusque-là. L'homme l'intéresse, non individuellement, mais en foule. Il n'a pas emprunté à Piranèse son absolu dédain de notre « guenille », ce en quoi il s'est montré de son temps. Il ne lui a pas emprunté non plus sa technique, ce qui doit être d'ailleurs assez difficile. Et, s'il avait pu refaire à son usage cette technique, il est probable qu'il n'aurait pas éprouvé le besoin d'en changer, car il serait arrivé d'emblée à une expression dont les plus difficiles, et lui-même, se seraient déclarés satisfaits.

Mais il n'a pas fini ses voyages ! M. Hallo a volontiers l'humeur vagabonde. Après la « terre des morts », c'est le grenier de Rome qui l'attire : la Tunisie, la Sicile. Auparavant, il a fait une croisière à bord du cuirassé *Justice* et tenté de rendre sur le métal, dans la manière de Brangwyn, l'aspect du mastodonte en action. Toujours le grandiose ! De Tunisie et de Sicile, il revient au bout de trois mois, les carnets et les portefeuilles bourrés de croquis et de dessins. Il commence à les graver. Nous sommes en 1914... La guerre éclate. Le télégramme jaune de la mobilisation générale l'appelle : il remise planches, vernis et acides; soldat au 27e d'infanterie, il va où l'ordonne son devoir.

Pendant cinq ans, l'artiste fait place au fantassin d'abord, puis à l'observateur-aviateur ensuite. Fixé au secteur de Verdun, il y passe les quatre dernières années de la guerre, connaissant par le menu les lignes de l'adversaire et déchiffrant sur les clichés les modifications les plus insoupçonnées des tranchées ennemies. Il rend là de tels services qu'on le nomme, en 1918, chef de la section de photographie aérienne d'Armée, et qu'il termine la guerre dans cette fonction.

Pendant cinq ans, il n'a pas dessiné, ou à peine. De-ci, de-là, quelques portraits, surtout des portraits-charges fort réussis, quelques croquis, quelques bois. Des bois ? Oui. Le bois est commode; il pèse peu, on le travaille avec un canif; pas besoin de fioles, de réchaud, de mèche à enfumer. Mais cela n'est pas du travail, c'est de la distraction.

Durant ces loisirs forcés, son œil se repose. L'aviateur oublie presque qu'il a derrière lui un œuvre déjà important de peintre et de

graveur [1]. Il l'oublie si bien qu'il lui arrive, venant passer ses permissions à Paris, de ne pas mettre le pied dans son atelier ! Ce dédain est le prodrôme d'une évolution. En effet, quand il dépose le casque, l'armistice signé, et qu'il se décide à revoir ce qu'il a fait jadis, rien ne lui convient plus. Ses idées se sont transformées, en lui a grandi, sans qu'il s'en doutât, une âme de xylographe, qui s'était jusqu'alors cachée sous le loup de l'aquafortiste.

La recommandation socratique est vraie de toute éternité : connais-toi toi-même ! Mais c'est la science la plus difficile. On a contre soi le milieu, l'éducation, le jugement des autres, dont Marc-Aurèle se plaignait, avec un tel déchirement, de ne pouvoir se défendre. Souvent l'on parvient au terme fatal sans que l'on ait eu le temps de se scruter, de faire son introspection d'un œil clair et sans complaisance. Surtout dans les villes, où tout est agitation, précipitation, où le soir vous surprend avant qu'on ait pu consacrer une minute à son propre examen.

La guerre eut ce résultat heureux de permettre à M. Hallo les longues solitudes, pendant lesquelles le corps fait un travail et l'esprit un autre. Ce travail de l'esprit le convainquit de cette vérité que plus une œuvre d'art est ramenée à ses éléments essentiels et débarrassée des détails inutiles, plus elle est expressive, plus elle est belle, plus elle est grande.

Déjà, dans ses eaux-fortes, il avait voulu la simplification, et il l'avait poursuivie par un travail de pointe raisonné et complet, qui ne devait rien laisser à dire aux ressources trop souvent invoquées de l'impression. Mais quand on veut résumer, le bois, qui ne permet aucun subterfuge, aucune rouerie de tirage, le bois loyal et franc, est le procédé le plus propre à cet effet. L'influence de B. Naudin, qu'il avait subie chez Colarossi, avait mûri sa pensée et concouru à son évolution. La délinéation subtile, nuancée et sobre des dessins de Naudin lui montrait dans quelle voie féconde il devait s'engager. Quelques traits et se faire entièrement comprendre, n'est-ce pas aussi la formule des graveurs en taille d'épargne qui travaillèrent pour nos grands libraires de la fin du xve siècle, Antoine Vérard, Jean Marchant,

1. Voici les principales gravures à l'eau-forte : THÉATRE : *Coulisses de l'Opéra*, album de 7 grandes planches, avec préface de M. Léonce Bénédite (*la Salle; la Damnation de Faust; Shéhérazade; Répétition générale; Théâtre Montparnasse; Bobino; Napierkowska*). — ÉGYPTE : *Karnak; Abou-Simbel; Deir-el-Bakri; Colonnade de Louqsor* (grande planche), la même (petite planche, gravée spécialement pour accompagner la présente étude); *Philæ; Le Caire; Colosse de Memnon; le Sphinx*. — ESPAGNE : *Toros; Ronda* (2); *Burgos, cathédrale*. — MAROC : *Tanger, le marché; Porte de la kasbah*. — CUIRASSÉS : *En rade; A tribord; En action; Sur le pont*.

Jean et Galliot du Pré, Pigouchet, etc., pour leurs confrères des pays rhénans, de la Vénétie ou de la Toscane ? N'est-ce pas la formule de Hans Sebald Beham, de Jost Amman, des graveurs d'Holbein, des graveurs d'Albert Dürer[1] ? N'est-ce pas aussi, *mutatis mutandis*, la formule de Rembrandt ?

C'est la formule que M. Hallo adopta. Il étudia beaucoup Hans Burgmair et Dürer, mais il corrigea ce que leur influence avait de trop archaïque par l'étude de Daniel Vierge. Il rêve de ses oppositions franches, aux harmonieuses vibrations des noirs chantant sur des blancs, dans le voisinage de gris adroits, et il exécute une excellente planche, — une de ses premières : *Gerbeviller*.

Depuis, il a continué. Un éditeur, qui veut faire revivre les livres du XVI[e], aux beaux titres gravés et aux amples frontispices, M. Ducrot, directeur de la maison Gauthier-Villars, lui a commandé titres et frontispices pour une série d'ouvrages *scientifiques*, dans lesquels seront mis au point les progrès que la guerre a fait réaliser à la chimie, à la physique, à la balistique, à l'astronomie, à l'agriculture, etc. L'artiste exécute des planches d'un faire large, dans un format petit in-8°, et se déclare très heureux de donner ainsi libre cours à sa vocation, nouvellement révélée[2].

Cette étude, sur un artiste jeune, ne saurait avoir de conclusion, car la conclusion appartient à l'avenir[3]. Tout ce que nous pouvons faire, c'est poser un point d'interrogation : M. Hallo se fixera-t-il définitivement dans la xylographie ?

C'est possible, ce n'est pas certain.

Le bois a sa fonction, l'eau-forte a la sienne. L'eau-forte est plus proche de la peinture, et tout graveur porte en lui un peintre qui, à un moment donné, fait des siennes et bouscule le graveur. Je ne connais pas d'exception à cette règle. M. Hallo, qui a commencé par être un peintre de

1. Voir le beau livre de Pierre Gusman : *la Gravure sur bois et d'épargne sur métal* (Roger et Chernoviz, édit. 1916).

2. Voici les principales gravures sur bois exécutées jusqu'ici par M. Hallo : *Gerbeviller, les Prisonniers, le Coq, les Figurants, le Poulailler, le Carnaval*, et le bois que nous donnons en hors-texte, et qui fut gravé spécialement pour la *Revue : Strasbourg* (*impressions d'aviateur*).

3. M. Hallo compose aussi des affiches qui manifestent excellemment son sentiment décoratif, et qu'il signe ALO. On peut voir, dans les gares de l'Orléans, ses vues lumineuses de *Quimper* et de *Concarneau*.

STRASBOURG : IMPRESSION D'AVIATEUR

Bois original de M. Charles HALLO.



mérite et dont on connaît quelques portraits de réelle valeur par l'expression du caractère et le soin de l'exécution, est déjà repris par le goût de la couleur. Il prépare une série de bois en plusieurs tons, et peut-être en camaïeu, cette exacte application de la couleur au bois.

Mais cette passion nouvelle ne doit point nécessairement proscrire l'ancienne. L'eau-forte aussi est « peintre », — plus peintre que le bois, qui, lui, est plus « dessin ». La souplesse et la richesse de l'eau-forte s'opposent à la rudesse et à la saveur du bois.

Ce sont, à vrai dire, deux langages différents, deux instruments d'orchestre qui peuvent être tenus successivement par le même virtuose.

Tout artiste porte en lui une double tendance : la curiosité qui le pousse à se munir de techniques; le besoin de produire qui le force à s'exprimer. Les techniques lui donnent le vocabulaire que sa pensée réclame. Heureux ceux qui ont plusieurs vocabulaires, car ils peuvent exprimer plusieurs aspects de leur pensée ! M. Hallo est de ces heureux; pourquoi s'appauvrirait-il ? Bien que le bois original linéaire, taillé au canif ou au burin, soit un apport assez récent dans l'art, les exemples ne manquent pas de graveurs qui ont mené de front les deux procédés. Aligner des noms serait facile. Qu'il nous suffise de rappeler ceux de Lepère, de Jeanniot, de P.-E. Colin, de Laboureur, de Beaufrère, de P. Gusman, de Malo Renault, d'Alphonse Legros, naguère, et tout dernièrement de Bernard Naudin.

CLÉMENT-JANIN.



Ch. Hallo. — En Bretagne.

Dessin pour un bois.



Applique pour Coffret.
Ivoire ciselé.

DÉCORATEURS CONTEMPORAINS

CLÉMENT MÈRE



Médaillon.
Ivoire ciselé et peint.

L'ingénieux, subtil et rare artiste qu'est Clément Mère a conquis depuis longtemps le public d'élite qui suit l'exposition annuelle au Salon des Artistes décorateurs. Depuis plus de vingt ans, son talent s'est donné en des manifestations partielles, nous proposant successivement toutes les faces de sa riche personnalité. En sorte qu'il n'est aucun de ses admirateurs qui, à cette heure, ne puisse discerner d'un coup d'œil le rare bibelot qu'il s'est plu à façonner pour notre grande joie.

Mais voici que Clément Mère, sollicité, nous fournit la haute délectation d'envisager un ensemble plus complet de son œuvre. Pour la première fois, cet homme, qui ne s'est point prodigué, a groupé récemment, dans une galerie parisienne, l'essentiel de ses dernières productions, et tout ce que nous savions de lui s'en trouve soudain magnifiquement éclairé.

Jusque-là, de riches amateurs, gens de goût pour qui le nouveau n'éclate pas nécessairement en originalité subversive, s'enorgueillissaient d'être les pratiques avisées de Clément Mère; et les merveilleuses petites choses sorties des mains amoureuses de ce magicien allaient fleurir des intérieurs luxueux d'où plus jamais elles ne bougeaient.

Et maintenant elles nous sont apparues, multiples de formes et de matières, variées d'inspiration, prenantes et troublantes, avec leur langage de couleurs et leurs notes de pierres précieuses. Elles nous sont apparues, si joyeuses, si élégantes, si disertes, que nous avons senti sourire en elles toutes les joies de la vie raffinée.



Petit meuble.
Laque rouge avec applique d'ivoire.

Clément Mère, qui fut un peintre et s'en souvient, ne veut pas que nous l'oubliions. Aussi s'est-il plu à éparpiller, entre les nombreuses et lilliputiennes broderies qui égaient les panneaux de la salle, des petits paysages peints à l'huile, très grands bien que réduits à des dimensions de miniatures, et qui nous donnent la clef de sa personnalité. Et les voici transposés dans la trame subtile des broderies aux nuances choisies, où de petits personnages d'ivoire appliqués font une tache heureuse; et encore dans les cuirs modelés au marteau, incisés, savamment corrodés et patinés, qui expriment des paysages d'un romantisme japonisant. Parti des sources de la nature, Clément Mère arrive à une stylisation évocatrice qui nous entraîne aux dédales prestigieux du rêve.

Mais voici l'infini miracle des bibelots d'art.

Des porte-cartes en cuir fauve se parent d'une flore inédite comme

en suscite le gel brusque aux vitres embuées, et des nacres y jouent en lueurs de lune. Une arabesque, qui n'est ni persane, ni chinoise, mais se situe tout près, se creuse, sinue, sur le frêle bouclier d'une épingle à chapeau, au milieu d'un essaim diminué de minuscules turquoises. Un rappel de papillon motive un pendentif, et, sur le collier, la disposition des perles qui l'amènent, leur couleur, leur écartement où luit l'or,



Broderie sur soie, avec personnage en application.

en respectent subtilement la valeur. Ce bracelet tout simple, niellé d'or et marbré de vert, est d'un mince ivoire arrondi, et la matière découverte accroît sa richesse savoureuse au jeu artistement mené de ces deux éléments parasites. Et ce sont des flacons minuscules, ouvrés comme des fleurs exotiques, avec des ocellures, des stries, et l'opercule arrondi coiffant d'un casque écarlate le petit chef-d'œuvre. Des petites plaques rondes qui attendent une destination, des porte-montres, des pommes d'ombrelles, des cadres évidés en ovale dans la matière et repris par une décoration à la fois mesurée et riche, des agrafes de manteaux, des

gobelets, des étuis, des épingles... tout cela jase aux yeux amusés. L'on voudrait requérir des mots autres que : spirituel, élégant, raffiné, subtil, pour caractériser les nuances intraduisibles de notre sentiment devant cet art enchanteur. D'où cela vient-il ? De la mise en page des lignes, de l'inattendu des nuances, de l'éclat bien posé d'une fleur ? On ne sait. Cela n'exprime rien de direct, et nous revenons fatalement au mot de M. Jean-Louis Vaudoyer : « L'art de Clément Mère est allusif. »



Bonbonnière.

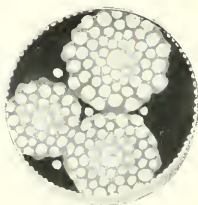
Le grand fonds de matière de notre artiste, c'est l'ivoire. Mais son admirable fantaisie se récrée parfois en des jeux plus faciles, lorsqu'il se donne la joie de charmer ses admiratrices : ce réticule de soie marbrée avec, dans les gammes mauves de ses accidents, l'éclat précieux de fleurettes brodées, sera désiré dès qu'entrevu. Même pour ces choses d'un art moins sérieux l'artiste et l'artisan se réunissent en Clément Mère, et c'est ce qui le fait si personnel.

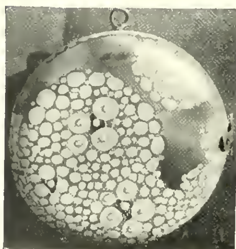


Boite a poudre.

S'il dessine les motifs d'un tapis, il songe par avance à son exécution, et rien n'embarrassera l'ouvrier parce qu'il a tout prévu, parce qu'il connaît le métier pour lequel il travaille. S'il compose un collier, — et là il devient l'artiste exécutant — il songe à l'apparenter à telle carnation ambrée d'un col de femme ; et si, par un caprice amusé, il se plaît à orner la souple

masse d'une chevelure, c'est avec l'art parfait d'une modiste de féerie.

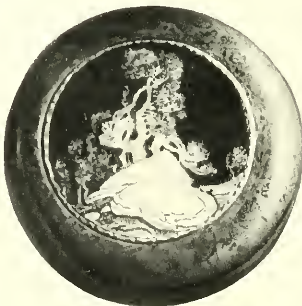

Plaquette d'ivoire peint.


Médaillon.
Ivoire et perles fines.


Plaquette d'ivoire décoré.

Mais qu'interviennent d'autres matières : les laques ou les bois précieux, l'ébène macassar, le bois de Coromandel, l'amarante ou l'érable, la virtuosité de Clément Mère se joue comme celle d'un poète aux rythmes et aux rimes. On pourrait dire de lui qu'il est un poète plastique. Ses matériaux, sa couleur, sa technique nous font songer aux ressources d'un Théophile Gautier ciselant savamment tel quatrain ou tel sonnet où il enfermera tout un monde suggestif d'Orients féeriques.

Ces précieuses techniques sont conduites par l'inspiration d'un enchanteur, avec une patience sérieuse et pourtant amusée, certaine des résultats parce que ceux-ci amenés naturellement.


Boite a poudre.
Métal avec applique d'ivoire patiné.

Et ce qui émerveille vraiment à contempler ces menues choses, c'est la simplicité de leur contour et de leur décoration. Rien de prétentieux ni de maniéré ne préside à leur venue. On sent que l'artiste s'exprime toujours avec une joie libre, exempte du souci de recherches compliquées. Et cela vient de l'énorme connaissance

technique de Clément Mère dont la maîtrise semble avoir su dompter toutes les matières.

Art bien français, art de charme, de tendresse, plein de verve et de jeunesse renouvelée, auquel il faut revenir si nous voulons rester dans la grande ligne traditionnelle de notre génie, tel est l'art de Clément Mère.

Quand notre vie de tous les jours aura exclu de son cadre familier la pacotille des bazars, et quand l'artiste, sans dédain, consentira à ennoblir les matières frustes pour revivifier notre goût, quand la grande famille des industriels du meuble et du bibelot abdiquera son passé d'errements, d'assemblages lamentables et de fabrication truquée pour nous livrer le résultat des heureuses recherches de ces artistes, nous pourrons enfin vivre en beauté. Mais trouverons-nous, pour cette grande renaissance, et dans tous les arts appliqués, d'autres Clément Mère ?

Nous avons dit quelque part : Clément Mère n'est pas seulement un artiste, c'est l'artiste réalisé. Pour qui connaît son œuvre, cette phrase aurait suffi, mais en insistant nous voulons inciter la curiosité des gens de goût à s'arrêter devant la vitrine que le Musée du Luxembourg a mise en évidence dans sa grande salle d'honneur, ainsi qu'à retrouver ce décorateur aux expositions annuelles, car tous nos désirs, tous nos goûts de beauté seront morts avec nous, que vivra encore, dans les mémoires de nos descendants, son nom parmi ceux des artistes les plus consciencieux et les plus raffinés de notre temps.

EDMOND ROCHER.



APPLIQUE.

Ivoire ciselé et patiné.

UN HOMMAGE DE LA HOLLANDE A LA FRANCE

« LA DÉFENSE » DE RODIN

N va inaugurer à Verdun le monument qu'un groupe de Hollandais a voulu offrir comme hommage d'admiration et d'affection à la France et à l'héroïque cité lorraine. Ce geste était d'autant plus touchant qu'il émanait d'un pays obligé à la neutralité et qu'il se produisait dès 1916, alors que la fortune eût pu paraître à d'autres encore incertaine ; mais nos amis hollandais ne voulurent pas douter de la victoire du Droit et de la Justice, et, aujourd'hui, ils triomphent avec la Justice et le Droit.

Ce monument, qui mesure 4 m. 80 de haut, fut demandé à Rodin, le 26 décembre 1916, par M. J.-B. de La Faille, président du Comité Verdun. Rodin accepta la proposition avec chaleur et offrit son projet déjà fameux, de *la Défense*, qu'il avait exécuté, en 1880, pour le concours de Courbevoie.

Le maître avait une prédilection marquée pour cette œuvre. Il avait toujours eu le regret de ne l'avoir point vu réaliser. Aussi, lorsqu'il conçut l'idée de son musée, voulut-il lui donner une place dans son œuvre monumentale et, dès le mois de mars 1912, — plusieurs lettres en témoignent, — il en commanda l'agrandissement à M. Lebossé.

La proposition du Comité Verdun venait donc tout à fait à propos. Rodin donna l'autorisation de reproduction pour l'agrandissement au double du groupe qui était alors en voie d'exécution, et refusa tout droit d'auteur, heureux d'associer son nom à cet hommage rendu à son pays en des heures si graves. Une souscription publique couvrit les frais, et le travail commença.

On sait tous les obstacles que l'intrigue et l'envie opposèrent à la réalisation de cette œuvre magnifique, à la faveur du procès que le courageux mandataire du maître dut soulever contre les faussaires et les contrefacteurs. M. Léonce Bénédite tint tête à tout et à tous, fidèle à sa consigne et ne voulant pas laisser frustrer son illustre ami d'une si grande gloire. Il est aujourd'hui récompensé de sa ténacité par l'aboutissement de ses efforts. Le Comité Verdun lui en est reconnaissant, comme il reconnaît aussi l'expérience consommée et le dévouement de MM. Lebossé père et fils, chargés d'opérer l'agrandissement strictement exact de ce beau groupe, et de M. Eugène Rudier, fondeur.

Sur la plinthe du monument, sont gravées les trois dates de son exécution : 1880-1916-1920. Le socle, en forme de pyramide tronquée, dû à M. Eustache, architecte, porte l'inscription suivante :

A LA GLOIRE — DE LA FRANCE ÉTERNELLE ; — A VERDUN, L'HÉROÏQUE CITÉ LORRAINE ; — LES AMIS DE HOLLANDE — QUI N'ONT JAMAIS DOUTÉ DU TRIOMPHE — DU DROIT ET DE LA JUSTICE. — DÉCEMBRE 1916-JUILLET 1920.

L. DE BEVERVOORDE,
Secrétaire générale du Comité hollandais pour Verdun.



Auguste Rodin. — La Défense.

Groupe bronze offert par la Hollande à la France et à la ville de Verdun.



DEUX PEINTURES

DES

COLLECTIONS DE LA REINE MARIE DE HONGRIE



Après l'abdication de Charles-Quint, sa sœur, Marie de Hongrie, résignant le gouvernement général des Pays-Bas, retourna en Espagne. Elle s'embarqua à Flessingue, en septembre 1556, et s'installa d'abord à Valladolid, d'où elle adressa, le 19 avril 1557, à son « cher et féal escoutète et chastellain de Turnhout Martin de Malines », l'ordre de délivrer « ès mains de nostre conseiller et maistre d'hostel messire Wolf Haller de Hallerstam, les meubles et tapisseries qu'avez en charge pour les nous faire tenir par deça, comme luy escripvons ».

Wolf Haller, ayant pris possession de ces objets précieux, les fit empaqueter et transporter à Anvers, où, le 10 juillet 1557, il les remit aux mains du sieur Diego Dayalo, résidant en cette ville, qui devait les faire parvenir à la reine douairière de Hongrie et de Bohême en Espagne. Ces meubles et tapisseries, qui ne formaient qu'une partie des collections de la veuve de Louis II, arrivèrent à destination quelques mois avant le décès de leur propriétaire, survenu le 18 octobre 1558.

Le 11 février 1559, le Conseil des finances de Brabant décida d'envoyer à Turnhout maître Rombault Loets, conseiller du roi d'Espagne et maître de ses comptes en Brabant, afin de visiter, au château de la défunte sœur de Charles-Quint, « tous les meubles couchez en l'inventoire de Jehan du Quesne, qui les a en garde,

duquel il recouvrera copie dudict inventoire pour sçavoir si encoires présentement tous lesdicts meubles y sont en estre ou s'il en fault aulcuns, et s'ils sont bien gardez et non gastez, pour, en cas qu'il y eust faulte ou dégast d'aulcunes parties, le noter sur ladite copie et l'apporter en finances ».

Maître Rombault Loets fut donc à Turnhout le 22 février. Il « a visité et recollé les meubles estans ès mains de Jehan du Quesne », en présence de celui-ci et d'Augustin Van, « receveur dudict Turnhout, et a trouvé les y estre tous, exceptez aucuns qui sont esté envoyez en Espagne par ordonnance de la feue royne et aucuns desmourez comme il a noté sur la copie de l'inventoire dudict Jehan du Quesne ». L'inventaire annoté de sa main est daté du 24 février [1].

Les collections qu'abritait le château de Turnhout, — château que l'empereur avait donné à sa sœur, pour sa vie durant, le 1er mars 1546, — comprenaient des livres et des manuscrits, des œuvres d'art et des tapisseries, des joyaux et des meubles. Les livres avaient été envoyés à Turnhout par ordonnance de Charles-Quint, — lequel avait alors abdiqué depuis trois mois, — le 5 février 1556, jour où Gaulthier du Chastel les délivra à Jehan du Quesne, tapissier pensionnaire de la reine douairière de Hongrie et garde de la librairie de Turnhout. Le catalogue de ces livres est connu ; il a été publié dans les *Bulletins de la Commission d'histoire*, par Gachard, qui s'est servi d'une copie faite au XVIIIe siècle, d'après le double de l'inventaire original conservé aux Archives générales du Royaume à Bruxelles, et que l'ancien archiviste général ne connaissait pas. Ce double accompagne les inventaires authentiques qui nous renseignent complètement sur les trésors d'art ayant, durant quelques années, décoré ce château aujourd'hui disparu, où la gouvernante générale avait fixé sa résidence parce que ses environs de plaines et de bois lui offraient un vaste champ pour les exercices cynégétiques dont elle raffolait. Si elle avait le goût des rudes exercices au grand air et des spectacles de la nature pittoresque, elle aimait aussi les réceptions gracieuses en ses salons et le décor plus intime de chambres richement meublées, où partout des peintures, des sculptures et des bibelots de prix séduisaient le regard.

A en juger par les listes qui furent dressées de son vivant et revisées au lendemain de sa mort, sa maison campinoise fut, tout au moins durant quelques mois, un véritable musée. Et il est certain que beaucoup de ces ouvrages, dont il est parlé ici pour la première fois, existent encore en Espagne, en Belgique, ou ailleurs, dans les collections publiques et privées où, grâce aux signalements que nous indiquons, il sera peut-être possible de les identifier.

Jehan du Quesne, chargé de la réception des objets que Charles-Quint envoyait à sa sœur pour l'ornement de sa demeure d'été, reçut, un mois environ après avoir pris possession de la bibliothèque destinée à son auguste maîtresse, une première série d'œuvres d'art et de joyaux. L'inventaire a pour titre ces deux lignes : *S'ensuyvent aultres pièces délivrez à Jehan du Quesne, le IIIe jour de mars XVc LV*, c'est-à-dire 1556, selon le nouveau style. Cet ensemble se composait de sculptures antiques et modernes, de tableaux, de livres à miniatures, et surtout d'une quantité

1. Archives générales du Royaume à Bruxelles. Papiers d'État et de l'audience, n° 1242.



Jacob Seisenegger. — Maximilien II d'Autriche, enfant.

Musée de Bruxelles.

considérable de tapisseries, où l'on voyait notamment plusieurs suites de très vastes dimensions. Parmi les œuvres en « marbre blancq », on remarquait « un petit mannequin tirant une espine hors de son pied », sans doute une réplique de l'antique célèbre; il fit partie des objets transportés en Espagne au mois de juillet de l'année suivante. Puis « une ymage d'une femme nue ayant les cheveulx jaulsnes et pied gauche sur ung estot d'ung arbre et ung serpent entortillé ».

Dans les sculptures modernes, nous relevons surtout les ouvrages suivants : « un *Saint Jacques* de jayet (c'est-à-dire de jais), — ung petit ymaige d'ambre de *Saint Jehan*, — un *Saint Jacques* d'ambre, le chief d'ivoire, — une aultre ymaige d'ambre d'*une Saincte*, le chief d'ivoire et les cheveulx pendans dorrez, — ung *Nostre Dame* d'ambre sur un pillier de même ». Et voici quelques morceaux de caractère iconographique : « La protaiture de feu Monseigneur de Savoye, taillée en bois bien faict. — La représentacion de feu Monseigneur de Savoye, faict de marbre blancq de la main de Me Conrart Meit. — La représentacion de feue Madame, faicte de la mesme main de marbre que la précédente ».

Les peintures de maîtres de l'époque, Français, Néerlandais, Allemands, constituent une série importante. Il est telle création que sa claire description permet d'attribuer à Jean Mostaert : « Ung tableau de la portraicture du duc de Savoye habillé de velour cramoisy, le sayon gris et le pourpoint de drap d'or, tenant une paire de gand en sa main, le fond bleu ». D'un maître français étaient probablement ces « deux grans tableaux des protaictures, l'ung du Roy Franchois de France et l'aultre de la Royne de France, son espouze ».

Dans le signalement des quelques « parties de dévocion » qui suivent, on reconnaît des productions de maitres septentrionaux du xve siècle : « Ung tableau petit de *Notre-Dame*, aveeq ung manteau rouge, tenant Notre-Seigneur nud en ses braz dormant... le fond noir. — Ung aultre tableau de *Notre-Dame*, habillé d'ung manteau rouge et le fond vert damassé. — Un petit tableau où il y a ung petit Jésus faict de marbre blancq tenant le monde sur l'ung de ses genoulx, ayant le pied sur une teste de mort. Le fond d'azur. — Ung tableau de saincte Marguerite d'alebastre blancq eslevée, ayant sur son chef ung cappellet vert semé de marguerites ».

Enfin viennent sept portraits offrant un intérêt particulier : « Ung tableau de l'effigie faict après le vyf du premier fils du Roi des Romains, don Fernand, tenant une pomme en une main et en l'autre une dague à manche, paincte jaulne et noir. — Ung aultre tableau quarré du second filz du dict seigneur Roy, tenant ung oyseau sur la dextre main et est assiz sur ung coussin vert. — Ung aultre tableau de l'asnée fille dudict seigneur Roy, tenant un oysel entre ses mains, habillé de drap d'or. — Ung autre tableau de la seconde fille dudict seigneur Roy, habillée de drap d'or, ayans ses mains couchées l'une sur l'autre. — La pourtraicture de l'empereur moderne Charles Ve de ce nom, faicte sur toille tout par compas, ayant une main gantée et l'aultre nue. — Un tableau, le fond noir, de la pourtraicture du petit-fils du Roy des Romains, appuyé sur un bleu coussin, tenant une pomme en l'une main et en l'aultre une escreviche attachée à ung fillet. — Un aultre tableau d'une fille dudict Roy des Romains, appuyé sur ung coussin bleu, tenant une fleurette en sa main sur laquelle y a ung petit papillon blancq. »



JACOB SEISENEGGER. — ANNE D'AUTRICHE, ENFANT.

Musée de Bruxelles.

Que sont devenues toutes ces œuvres d'art? Celles qu'on envoya en Espagne pourront être assez facilement identifiées. Mais où sont celles, plus nombreuses, qui restèrent en Belgique? Nous en avons trouvé deux au Musée ancien de Bruxelles. Ce sont les portraits peints de Maximilien II et d'Anne d'Autriche, enfants, que l'inventaire mentionne comme étant ceux du « premier filz » et de « l'asnée fille » du roi des Romains. Ils portent les nos 27 et 28 du catalogue et sont donnés à Jacob Seisenegger, maître tyrolien, mort en 1567. Les deux petits princes sont vêtus de robes damassées à collerette de batiste, à manches bouffantes; ils portent au cou un pendentif à grosses perles blanches. Le visage est rond, les yeux gris bleu, les cheveux blonds; ceux de la fillette sont pris dans une résille. L'exécution de ces deux effigies est sobre; c'est peint par glacis, par frottis, par couches fines et transparentes qui, dans les chairs, laissent voir le dessin à la mine de plomb. Œuvres très apparentées à l'esthétique flamande primitive, à travers l'influence de Holbein.

Il serait particulièrement souhaitable que l'on retrouvât les bustes de Philibert de Savoie et de sa femme Marguerite d'Autriche, que Conrad Meyt sculpta dans le marbre blanc. On connaît l'odyssée de ce merveilleux artiste rhénan, représenté au Musée archéologique de Bruges par un admirable buste en terre cuite de Charles-Quint, — de cet artiste dont Albert Dürer disait qu'il était « le meilleur sculpteur qu'il eût jamais vu ». Il quitta de bonne heure son pays natal pour mener une vie nomade; en 1487, tout jeune encore, il sculpta dans la chapelle baptismale de la cathédrale de Worms des bas-reliefs en pierre représentant des scènes de l'enfance du Christ. Dans les premières années du XVIe siècle, on le trouve à Wittemberg, puis à Malines, au service de Marguerite, gouvernante des Pays-Bas. Sa réputation s'étendait jusqu'en Italie, où cet Allemand était connu sous le nom de *Corrado Fiammengo*, alors qu'en Flandre on l'appelait *de Deutscher* et *le Suisse* en France.

On sait que Marguerite d'Autriche, morte le 1er décembre 1530, employa son sculpteur favori à la décoration de l'église de Brou, qu'elle avait fait élever en souvenir de son second mari, Philibert de Savoie, mort en 1505. Les tombeaux des deux époux, compris dans cette décoration, sont à étages, de type français, avec double représentation du mort gisant, transi et vif. Dès 1526, Meyt s'était engagé à exécuter de sa propre main les visages et les mains des figures tombales en albâtre. Les deux bustes de notre inventaire ont-ils été faits en prévision de cet ouvrage? Cela est possible. Dans ce cas, celui de Marguerite aura été taillé d'après nature, celui de Philibert le Beau d'après des documents remis à l'artiste par cette veuve inconsolée.

SANDER PIERRON.



ENGLISH SUMMARY OF THE ISSUE OF JULY-AUGUST 1920

CONTENTS

— Little is yet known on the reign of this king, son-in-law of Aménophis IV, and who certainly played an important role in the restauration of the worship of the god Amon, as is proved, by the superb statue of the latter protecting Toutânkhamon, recently acquired by the Louvre.

This statue comes from the first excavations of Karnak which also, in 1902, revealed many other portraits of the same king.

— The *Birth of Venus*, which was exposed with the *Suzanne* at the Salon of 1839, is the first nature work of the young artist who was soon to paint the *Apollo and Daphné* and the *Esther*.

In the sketch of this work, Chasseriau seems to have begun with a conception similar to that of Ingres in the *Source* and the *Venus*. But the picture has gained greatly in poetry and beauty. A simple landscape in the background suggests antique Greece. The general colour scheme is subdued and the body of the goddess appears like a white cameo against the ashy blue of the sky.

— The Salons have revealed the remarkable talent of three young sculptors : Paul Dardé, the author of the colossal *Faun* ; L. Lejeune, whose *Youth* recalls the best traditions of Greece ; and Sartorio with his *Faun and Bacchante*.

— The *Sedaine* contains some 50 poems of Saint-Aubin dating from 1761 to 1772.

Written in moments of illness or insomnia, they contain examples of all kinds of verse from madrigal to the ode. Of little poetical value in themselves, they are however often very curious, especially the artist's epitaph written in 1765, in which he expresses his bitterness and discouragement over his artistic career.

Contemporary engravers : Charles Hallo, *by Clément-Janin,* p. 105.

— First painter, then etcher with the series on the Opera and Egypt, in which the influence of Piranese is predominant, Charles Hallo is now on of the most interesting of the young group of engravers on wood.

Contemporary decorators : Clément Mère, *by Edmond Rocher,* p. 114.

— A suggestive article on a recent Paris exposition of Mère's work.

Holland's hommage to France : the « Defense », by Rodin, *by Mme L. de Bevervoorde, secretary of the Dutch Committee for Verdun,* p. 120.

— This monument, recently inaugurated at Verdun, was executed by the Lebossé and Rudier, after the model prepared by Rodin for the Courbevoie competition of 1880.

Two paintings from the collection of Queen Mary of Hungary, *by Sander Pierron,* p. 121.

— M. Pierron identifies the two youthful portraits of Maximilian II and Anne of Austria of the old Museum of Brussels with nos 27-28 of the inventory made in 1556 of the collection of Mary of Hungary, formerly in the castle of Turnhout. M. Pierron also suggests that the busts of Philibert of Savoy and Marguerile of Austria by Conrad Meyt, mentioned in the same inventory, were preliminary studies for the famous tomb of Brou.

Florence INGERSOLL-SMOUSE.
Docteur de l'Université de Paris.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI



Saint-Martin du Canigou : l'abside.

LES ORIGINES DE L'ART ROMAN

I. — NAISSANCE DES ÉCOLES RÉGIONALES D'ARCHITECTURE

N sait quelles divergences séparent les archéologues qui ont essayé d'élucider le problème des origines romanes et, ce qui augmente la difficulté, ce sont les éléments, en apparence contradictoires, de ce problème. D'une part, on ne peut méconnaître que la plupart des procédés romans sont dus à une tradition antérieure, romaine selon les uns, orientale selon les autres. D'autre part, l'originalité des écoles régionales est incontestable : dans une basilique normande et dans une église auvergnate, s'affirment les caractères de deux races.

Telle est la contradiction qu'il faut essayer de résoudre en laissant parler les faits que les recherches archéologiques de ces dernières années ont permis de bien établir.

I

Considérons dans son ensemble le développement architectural de la France entre l'époque mérovingienne et le XIIe siècle. Trois grandes provinces se dessinent, dont les monuments forment entre eux de véritables contrastes.

La région du Sud-Est, ancien domaine des Goths, qui s'étend au delà des Pyrénées, en Catalogne et dans les Asturies, a connu, à une époque très ancienne, les églises entièrement voûtées. Bien que des basiliques couvertes en charpente y aient été élevées jusqu'au XIIe siècle, la voûte y apparaît comme une pratique courante au Xe et au XIe siècle [1].

Ce qui distingue ces églises du Sud-Est, c'est à la fois la variété des combinaisons d'équilibre et le caractère archaïque des plans. On trouve dans une même région toutes les espèces de voûtes usitées dans nos écoles provinciales et les profils les plus divers d'arcades ou de berceaux, plein-cintre, brisé, outrepassé [2]. La solution poitevine des trois voûtes s'épaulant mutuellement sous un seul comble est celle de Saint-Martin du Canigou. A Elne, comme en Auvergne, des voûtes en quart de cercle contrebutent le berceau central. A Arles-sur-Tech, la nef est surélevée au-dessus des bas-côtés et éclairée suivant la formule bourguignonne. L'église à une seule nef est aussi un type courant.

En revanche, la plupart de ces édifices sont de médiocre dimension, leurs voûtes ont une faible portée, leur construction est peu soignée, leurs plans et leur décoration ont un caractère archaïque. Leur sanctuaire

1. Monuments voûtes : VIe siècle : chapelle Saint-Laurent de Grenoble, baptistère de Venasque (Vaucluse ; — VIIe siècle : Saint-Michel de Tarrassa (ancien baptistère de la cathédrale d'Egara, Catalogne, dont l'evêché a disparu après l'invasion arabe) ; — VIIIe-Xe siècles : églises asturiennes de San Miguel de Lino, Santa Maria de Naranco près d'Oviedo, Santa Cristina de Lena, San Juan de Baños, transept de Saint-Trophime d'Arles, voûté en 972 ; — XIe siècle : églises du Roussillon : Saint-Martin du Canigou consacrée en 1009 ; Arles-sur-Tech, en 1046 ; cathédrale d'Elne, entre 1050-1069.

2. Le profil en fer à cheval, si fréquent en Espagne, se montre même au nord des Pyrénées (berceau brisé de Uix, XIIe siècle, plan de l'abside de la cathédrale de Vaison, Xe siècle).

se réduit souvent à une seule abside ouverte sur le transept ; parfois il comprend trois chambres carrées qui prolongent les nefs. Cet archaïsme même exclut toute influence des autres écoles régionales. La seule trace d'influence étrangère qu'on trouve dans le Sud-Est avant le XIIe siècle est celle des maîtres lombards, qui élevèrent les clochers carrés ornés d'arcatures, mais ne purent importer des systèmes de voûtes inconnus à leur pays.

C'est dans une autre direction qu'il faut chercher l'origine de cette



Cliché Monuments hist.

SAINT-LAURENT DE GRENOBLE : LA CRYPTE.

architecture. On sait aujourd'hui qu'entre le Ve et le XIe siècle, se sont élevées dans l'Asie continentale, en particulier en Asie Mineure et dans la Haute-Mésopotamie, des églises entièrement voûtées qui présentent toutes les variétés de plans et de combinaisons d'équilibre usitées dans le Sud-Est : églises à une seule nef voûtée, nef surélevée au-dessus des bas-côtés, trois nefs s'épaulant mutuellement sous un seul comble, coupoles sur trompes d'angles, piliers à colonnes engagées, arc outrepassé, soit pour le plan de l'abside, soit pour le profil des berceaux et des arcades,

arc brisé, arc en mitre, etc. La plupart de ces édifices ont été restaurés, les uns avant 850, date de l'invasion arabe, les autres avant le XIe siècle, époque de l'invasion turque, mais sur d'anciennes fondations qui remontent au Ve siècle[1]. Cette architecture, indépendante de toute influence gréco-romaine, a donc, dans ces régions, un caractère nettement indigène, et c'est de là qu'elle a rayonné. On a retrouvé son action en Crète et en Grèce, où apparaissent, entre le VIIIe et le XIe siècle, toutes les solutions anatoliennes de voûtes et de plans qui dominent au même moment dans le sud-est de la France et en Catalogne[2].

La conclusion qui s'impose, c'est que, grâce à des intermédiaires que nous connaissons par des témoignages historiques, cette architecture de l'Orient continental a pénétré en France. Entre le Ve et le IXe siècle, les grands ports méditerranéens, Ravenne, Marseille, Narbonne, Barcelone, Tarragone, ont été le siège de puissantes colonies de marchands orientaux qui ont essaimé dans les villes de l'intérieur. Mais, dans cette importation d'une architecture exotique, le rôle décisif a été sans doute celui des fondateurs de monastères, dont les uns étaient des Orientaux émigrés, comme le Persan saint Abraham, établi à Clermont au Ve siècle, dont d'autres avaient fait le voyage d'Orient pour recueillir à la source même la tradition de la vie cénobitique, comme Jean Cassien, fondateur de Saint-Victor de Marseille, en 415.

Et c'est surtout dans la région du Sud-Est, en Provence, en Bas-Languedoc, en Roussillon, en Catalogne, dans les Asturies, que cette tradition orientale s'est implantée avec le plus de force. Alors que, dans le reste de la France, l'architecture se transformait, ces provinces ont gardé, jusqu'à une époque très avancée, les plans archaïques et les

1. Voir surtout les recherches de Ramsay et Miss Bell, *the Thousand and one churches* (Londres, 1909) et de Miss Bell, dans Van Berchem et Strzygowski, *Amida* (Heidelberg, 1900). Les régions explorées sont surtout celles du Kara-Dagh, ruines de Binbirkilissé, du Hassan-Dagh et de Tour-Abdin, au sud de Diarbekir.

2. Gerola, *Monumenti veneti dell'Isola di Creta*, t. II (Venise, 1908); — Millet, *l'École grecque dans l'architecture byzantine* (Paris, 1916). On trouve à Serrès et à Castoria, la basilique à nef surélevée et voûtée en berceau, à Scyros (895) et à Sainte-Sophie d'Ochrida la triple nef sous un seul toit, en Crète, la nef unique sous un seul toit. — M. Millet (*op. laud.*, pp. 50-52) a signalé la ressemblance entre le plan du Santullano d'Oviedo (IXe siècle) et celui de la Kato-Panaghia d'Arta (XIIIe siècle), plan caractérisé par un transept séparant la triple nef des trois absides et qu'on trouve aussi en Mésopotamie et en Égypte (Miss Bell, *Amida*, p. 232). — Sur ces analogies, voy. aussi : Dieulafoy, *Espagne et Portugal* (coll. *Ars Una*) et Puig y Cadafalch, *l'Arquitectura romànica a Catalunya*, t. I (Barcelone, 1909).

systèmes d'équilibre importés d'Orient. C'est ce qui explique qu'en face des écoles régionales du XIIe siècle, l'architecture religieuse du Sud-Est apparaisse comme une survivance d'un passé déjà lointain. Seule, la Provence a trouvé dans les ruines de ses monuments antiques des modèles de construction et surtout de décoration qui se sont greffés sur la tradi-



Cliché Monuments hist.

SAINT-PHILIBERT DE TOURNUS : LA NEF PRISE DU NARTHEX.

tion orientale, mais la période d'éclat de sa renaissance antique n'est pas antérieure à la deuxième moitié du XIIe siècle.

II

A la province architecturale du Sud-Est, s'opposent nettement les régions situées au nord de la Loire, ancienne Neustrie, ancienne Austrasie et aussi pays d'outre-Rhin, où l'on ne trouve aucune église de plan

basilical entièrement voûtée avant le XIIe siècle, où, sauf l'école normande, aucune école régionale n'apparaît avant l'avènement de l'architecture gothique.

Les églises de ces pays représentent aussi une survivance archaïque, mais différente de celle du Sud-Est. Elles sont restées fidèles, jusqu'au XIIe siècle aux principes de construction et de décoration élaborés par les clercs de l'entourage de Charlemagne. Comme toute l'œuvre de la Renaissance carolingienne, cette méthode architecturale eut un caractère artificiel, systématique et dénué d'originalité. Ses plans et ses procédés ont été importés dans tout l'empire, mais ils ont régné surtout au nord de la Loire, et leur persistance est d'autant plus marquée qu'on avance vers l'Est. Alors que la Normandie crée une école originale à la fin du XIe siècle, que l'Ile-de-France et les régions voisines deviennent, après 1100, le domaine du style gothique, la tradition carolingienne se maintient beaucoup plus longtemps en Lorraine et dans la vallée du Rhin. C'est par une véritable illusion qu'on a attribué à une prétendue école germanique des méthodes qui datent en réalité des temps carolingiens[1].

On trouve, en effet, dans ces régions, jusqu'à la fin du XIIe siècle, tous les types d'églises usités à l'époque de Charlemagne : l'édifice à plan rayonnant voûté entièrement, inspiré de la Chapelle palatine d'Aix-la-Chapelle (785-804), ou de l'église de Germigny-les-Prés (Loiret, 806)[2]; la basilique couverte en charpente à plan développé avec une abside à chaque extrémité, conformément au plan de Saint-Gall (830)[3], ou avec deux transepts surmontés chacun d'une tour-lanterne et flanqués de clochers secondaires[4]; enfin, la basilique de plus petite dimension, avec ou sans transept, dont le chevet se termine souvent par trois absides et dont la nef est séparée, par des piliers carrés ou barlongs, de collatéraux surmontés de tribunes.

1. E. Mâle (*l'Art allemand et l'Art français du moyen âge*; Paris, 1917) a fait justice de cette opinion.

2. Églises de Mettlach, près de Trèves (987-1000), d'Ottmarsheim, en Alsace (1077), du Walkhof, à Nimègue (XIIe siècle).

3. Cathédrale de Cologne (d'après une miniature du IXe siècle), ancienne cathédrale d'Aleth près de Saint-Servan (Xe siècle), cathédrales de Besançon restaurée entre 1031-1067, de Verdun reconstruite après 1047, de Worms consacrée en 1118, de Mayence reconstruite après 1081 et restaurée en 1157 et 1191, abbatiale de Laach consacrée en 1156.

4. Le prototype paraît être le monastère de Centula (Saint-Riquier), construit par Angilbert vers 800 et dont on connaît l'aspect extérieur par une gravure de Mabillon. Ce plan a été combiné avec le plan à deux absides à Spire, Worms, Mayence, Laach et probablement aussi à la cathédrale de Verdun.

C'est ce dernier type d'église qui a été le plus répandu à l'époque carolingienne et, à cause même de son caractère neutre, il s'est propagé dans toute la France. On en a conservé des spécimens non seulement au nord de la Loire[1], mais dans les provinces du Centre[2]. Couverture des nefs en charpente, emploi de la voûte limité aux absides et aux cryptes, parfois au narthex où sa portée est diminuée par la multiplication des colonnes, persistance de la construction romaine en briques



SAINT-BÉNIGNE DE DIJON : LA CRYPTE.

alternant avec le petit appareil, goût pour le placage et les appareils décoratifs, tels sont leurs traits essentiels. Mais, tandis que cette méthode de construction disparaît au sud de la Loire, elle se maintient dans le nord, même après 1100[3].

1. La Basse-Œuvre de Beauvais (987-990), Montierender (Haute-Marne) (960-962), ruines de Saint-Pierre de Jumièges (vers 940), La Bourse (Artois).

2. Saint-Philibert de Grandlieu (Loire-Inférieure), nefs de Chamalières et d'Ebreuil en Auvergne, première église Saint-Front de Périgueux, Saint-Généroux (Deux-Sèvres), etc.

3. Vignory (Haute-Marne), vers 1050. — Château-Landon (Seine-et-Marne), Chivy, Rhuis (Oise), XIe siècle. — Béthizy-Saint-Pierre (Oise), XIIe siècle. — Bouzemont (Vosges), Senones, Olly (Meurthe-et-Moselle), Norroy-le-Veneur (Moselle), XIe siècle.

Ce n'est pas que, dans cette longue période, cette région n'ait subi aucune influence extérieure. Les Lombards ont introduit dans la vallée du Rhin, en Alsace et en Lorraine, leurs chapiteaux cubiques, leurs bandes d'arcatures, leurs piliers alternant avec des colonnes, et leur action s'est exercée en Normandie. D'autre part, les écoles régionales qui se sont formées au sud de la Loire ont fait sentir aussi leur influence. Le chevet à déambulatoire apparaît à Vignory vers 1050. On trouve à la même époque, dans l'Ile-de-France, le plan allongé du chœur, communiquant par des arcades avec les bas-côtés, répandu d'ailleurs dans toute la France[1]. Les piliers à colonnes engagées sont employés à Saint-Remi de Reims, consacré en 1049. De même, l'usage se répand d'établir des voûtes sur les collatéraux et parfois sur le chœur. En dépit de ces innovations, la région du Nord-Est garde, jusqu'au XII[e] siècle, les plans et les méthodes de construction archaïques de la tradition carolingienne. La Normandie elle-même, qui a pu, grâce à des circonstances politiques favorables, fonder une école régionale, attendra, pour voûter la nef centrale de ses églises, la création de la croisée d'ogives.

III

Ainsi, à la tradition archaïque du Midi, d'origine orientale, s'oppose la tradition archaïque du Nord, survivance de l'architecture carolingienne. Les églises construites dans ces régions dérivent, soit d'une importation étrangère, soit d'une adaptation artificielle d'éléments antérieurs. Ce n'est pas encore, à proprement parler, une architecture régionale.

C'est entre ces deux domaines, sur le vaste territoire qui a formé autrefois les royaumes d'Aquitaine et de Bourgogne, qu'est la véritable patrie des écoles provinciales. C'est là qu'entre le X[e] siècle et la fin du XI[e] siècle, se sont créées les traditions nouvelles qui ont donné naissance à l'art roman.

Le point de départ des innovations paraît avoir été le désir de créer des plans d'églises qui répondissent mieux que les anciens aux nouvelles

1. Saint-Germain-des-Prés, à Paris; Morienval (Oise); Béthizy-Saint-Pierre (Oise), etc. — Voy.: Lefèvre-Pontalis, *les Plans des églises romanes bénédictines*, dans *Bulletin monumental*, 1912, p. 439 et suiv.



Cliché Monuments hist

Église abbatiale de Jumièges : la nef et la tour centrale.

nécessités de la vie religieuse, par exemple au développement pris par le chapitre et par le chœur des chantres dans les grands monastères ou les cathédrales, et aussi au culte des saints et de leurs reliques et aux grands pèlerinages dont il était l'occasion. Mais ce plan une fois créé, on chercha à y adapter les procédés de couverture alors en usage. Dans chaque région, les préférences se manifestèrent pour l'une des combinaisons d'équilibre, qui prit ainsi un caractère local. Enfin, dans chaque province, on chercha à exploiter mieux qu'auparavant les matériaux de construction dont on disposait, pierre de taille de Bourgogne, arkose de la Basse-Auvergne, laves du Cantal, granit du Limousin, briques du Toulousain. La différence même de ces matériaux se traduisit par des systèmes de décoration différente, qui achevèrent de donner aux églises leur physionomie régionale.

Mais il fallut deux siècles avant que ces écoles régionales fussent entièrement constituées. L'évolution fut lente et les faits historiques connus permettent de distinguer trois phases.

C'est d'abord une période confuse, pleine de tâtonnements, qui embrasse le xe siècle et correspond à l'état anarchique et troublé de la société française au lendemain des invasions normandes, sarrasines, hongroises. Les influences méridionales d'une part, carolingiennes de l'autre, s'entrecroisent, en quelque sorte, dans les provinces du Centre. On voit s'élever en Bourgogne, en Auvergne, et même dans le Midi, des basiliques couvertes en charpente et à piliers barlongs. Au même moment, les systèmes d'équilibre usités dans le Sud-Est apparaissent au narthex de Saint-Philibert de Tournus (Saône-et-Loire), élevé entre 960 et 970, et à l'église de Romainmôtier (canton de Vaud), dont la nef semble bien avoir été voûtée en berceau. Il semble que les architectes de Tournus aient hésité entre les divers modes de voûtes. Ils couvrirent, en effet, le rez-de-chaussée de voûtes d'arêtes épaulées par des berceaux transversaux, et le premier étage, d'un berceau contrebuté par des voûtes en quart de cercle. Il faut noter que ce narthex de trois travées, sorte d'église indépendante de la grande basilique, est une innovation qui sera adoptée plus tard par l'école bourguignonne.

Mais l'événement le plus considérable fut la création du chevet à déambulatoire garni d'absidioles, dont les plus anciens spécimens

appartiennent à l'Auvergne et à la Touraine. On a signalé, il est vrai, des galeries tournantes autour du chœur dans des basiliques antérieures au xe siècle[1], mais elles ne sont pas garnies d'absidioles, et c'est là l'élément vraiment neuf qui correspond à des usages liturgiques nouveaux.

A l'origine, on réservait au culte des saints et de leurs reliques des édifices spéciaux d'un caractère funéraire, rotondes ou plans rayonnants (*cellae, memoriae, martyria*), puis, dès le ve siècle, on plaça les sépultures des saints sous l'autel de la basilique, dans une « confession » ou une crypte. Mais bientôt les autels particuliers placés sous l'invocation des saints envahirent l'église. Sur le plan de Saint-Gall, on en voit dix-sept, répartis au milieu des nefs : à Saint-Riquier, il y en eut jusqu'à trente. L'importance prise par les pèlerinages au xe siècle amena donc le clergé à chercher un plan d'édifice dans lequel chacun de ces autels pût trouver une place organique, de manière à faciliter la circulation dans l'église. La règle de l'orientation des autels étant respectée universellement à cette époque, on imagina de percer une absidiole dans le mur est de chacun des croisillons du transept et d'entourer le chœur d'une couronne de chapelles rayonnantes ouvertes sur une galerie de déambulatoire.

Ce parti est déjà indiqué dans la crypte construite à la cathédrale de Chartres par Gislebert après 858[2], mais le premier exemple de déambulatoire complet est celui de la cathédrale de Clermont, dédiée par l'évêque Étienne II, le 2 juin 946[3]. Les fouilles exécutées dans cet édifice de 1908 à 1910 ont permis de déblayer, sous le chœur gothique du xiiie siècle, une crypte de caractère archaïque qui paraît bien être celle d'Étienne II. Elle comprend une salle centrale, divisée en trois nefs par deux files de colonnes, terminée à l'est par une abside accostée de deux niches et isolée par des murs pleins, de trois mètres d'épaisseur, d'une galerie tournante voûtée en berceau, sur laquelle s'ouvrent quatre absidioles de plan carré. Chacune de ces chapelles avait un autel, situé

1. Salone, ve s. (Zeiller, *Mélanges d'archéol. et hist.*, 1904, p. 128 ; Siaggu (Tunisie), ve s.; Saint-Félix de Nole (d'après la description de saint Paulin), etc.

2. Fouilles de M. Merlet, 1904. On aperçoit une galerie tournante sur laquelle s'ouvrent cinq petites niches.

3. La date a été conservée par Dufraisse, *Origine des églises de France* (Paris, 1688), p. 486, d'après un ancien martyrologe clermontois. D'après le chroniqueur Helgaud, le chevet de Saint-Aignan d'Orléans, construit par le roi Robert et consacré en 1029, aurait été édifié à l'imitation de celui de Clermont

à l'est et parfois un sarcophage sous un enfeu. Chacune d'elles était éclairée par une fenêtre en soupirail et s'ouvrait sur le déambulatoire par une porte accostée d'une lucarne (*fenestella*), garnie d'un grillage d'entrelacs, à travers lequel les pèlerins qui défilaient pouvaient apercevoir le scintillement des châsses précieuses à la lueur des cierges.

Trois fenêtres en soupirail, placées entre les chapelles, celle du milieu située dans l'axe même de l'église, éclairaient la galerie tournante. Ces dispositions répétées à l'étage supérieur, dont on a retrouvé les traces, ainsi que celles de deux absidioles percées dans le mur oriental du transept[1], correspondent au plan caractéristique des églises auvergnates dédiées à Notre-Dame[2]. Un petit guide, composé vers 950 à l'usage des pèlerins qui se rendaient à Clermont[3], énumère les sept autels qui se trouvaient à la cathédrale (*Mater Ecclesia*) et en attribue le même nombre à Notre-Dame-du-Port (*Sancta Maria Principalis*). Deux inventaires du trésor de la cathédrale, rédigés au x[e] siècle[4], donnent la liste des sept reliquaires précieux qu'il renfermait. Cette concordance est décisive : les sept autels et les sept reliquaires



Cliché Bréhier.

SAINT-ÉTIENNE DE NEVERS : TRANSEPT.

1. L'étage supérieur paraît avoir été reconstruit au XII[e] siècle.

2. Plan de Notre-Dame-du-Port, à Clermont, de Notre-Dame de Chamalières, de Notre-Dame d'Orcival.

3. Edition Savaron, *de Sanctis ecclesiis et monasteriis Claromonti* (Paris, 1608).

4. Archives du Puy-de-Dôme. Texte dans L. Bréhier, *Études archéologiques* (Clermont, 1910), p. 35-37.

correspondent à l'autel majeur placé dans le chœur, à ceux des quatre absidioles ouvertes sur le déambulatoire, à ceux des deux absidioles percées à l'est du transept.

Ainsi, un plan caractéristique qu'on ne trouve guère en dehors de l'Auvergne[1] a été créé à Clermont au milieu du xe siècle. Les nouvelles dispositions y ont été adoptées en vue de faciliter la circulation des pèlerins qui venaient vénérer les reliques. Si l'on tient compte, en outre, de la place que le symbolisme des nombres tenait dans les spéculations des écoles carolingiennes, on sera frappé de ce fait que le chiffre de sept autels n'a peut-être pas été adopté au hasard. Le chiffre sept, symbole de l'Incarnation, convenait particulièrement aux églises dédiées à la Vierge.

Le chevet garni d'absidioles apparaît à la fin du xe siècle dans une autre église fréquentée par les pèlerins, à Saint-Martin de Tours, reconstruite par le trésorier Hervé en 994. Mais le plan de Tours a une plus grande ampleur que celui de Clermont. Les fouilles exécutées de 1860 à 1887 ont mis au jour les fondations de cinq absidioles autour du chœur et de deux absidioles au transept. En outre, par une disposition adoptée plus tard dans les grandes églises, et dont on a retrouvé le prototype en Égypte, à la basilique de Saint-Ménas du lac Maréotis, autre grande église de pèlerinage[2], le transept était doublé d'une galerie qui reliait les collatéraux de la nef au déambulatoire du chœur et permettait ainsi une circulation facile autour de l'église. Cette disposition était celle de la cathédrale Sainte-Croix d'Orléans, reconstruite après 989[3]. Enfin deux églises du Mans, Notre-Dame-de-la-Couture (vers 997) et la cathédrale (951-970), avaient aussi dès cette époque un chevet à déambulatoire. C'est donc dans la France centrale que s'élaborent, au xe siècle, les nouvelles formules.

IV

Une seconde phase, comprise entre 1000 et 1050 environ, est celle de la rénovation architecturale. Tous les témoignages, en effet,

1. Chevets à quatre absidioles à Chamalières-sur-Loire (Haute-Loire), à Saint-Hilaire de Poitiers, à la cathédrale de Valence (Drôme).
2. Construite sous Arcadius (395-408).
3. D'après les fouilles exécutées en 1890.

confirment le passage célèbre où Raoul Glaber décrit l'enthousiasme pour les constructions d'églises qui s'empara des populations après l'an mille[1]. Les progrès de la réforme religieuse, dont l'abbaye de Cluny fut le principal centre, eurent pour conséquence l'édification et la restauration d'un grand nombre de monastères et d'églises. Des évêques comme Fulbert de Chartres ou Geoffroi de Montbrai, évêque de Coutances, des abbés comme Guillaume de Volpiano, à Saint-Bénigne de Dijon, ou Robert d'Aurillac, fondateur de la Chaise-Dieu (1043), furent les initiateurs du mouvement auquel les princes laïques contribuèrent de leurs deniers.



Cliché Bréhier.
ÉGLISE D'ENNEZAT (PUY-DE-DÔME) : LA NEF.

La plupart des églises construites à cette époque ont disparu ou ont été remaniées. De nombreux témoignages, cependant, attestent les progrès de l'architecture, grâce à une meilleure organisation du travail. A Coutances, un conseil, où les techniciens figurent à côté des chanoines, dirige la construction de la cathédrale consacrée en 1056. On a

1. Raoul Glaber, *Chronique*, III, 4, 13 : *de Innovatione basilicarum in toto orbe*.

conservé les noms d'architectes et de sculpteurs renommés, des moines comme Hunald de Dijon, Helgand de Fleury-sur-Loire, Guinamond de la Chaise-Dieu, et aussi des laïques comme Bérenger à Chartres, Gautier Coorland à Saint-Hilaire de Poitiers, Rencon à Tournus, Izembard à Bernay. Certains édifices ont déjà une superficie considérable. La crypte de Chartres consacrée par Fulbert en 1024, la cathédrale de Coutances de Geoffroi de Montbrai ont les dimensions des édifices actuels.

Le plan du chevet à déambulatoire se propage dans toute la France. On le trouve en 1019 à la crypte de Montmajour et à Saint-Philibert de Tournus, dont les chapelles carrées ressemblent à celles de Clermont, en 1024 à la crypte de Chartres, en 1029 à Saint-Aignan d'Orléans, en 1030 à la cathédrale d'Angers, en 1032 à la Trinité de Vendôme, en 1050 à Vignory (Haute-Marne), en 1052 à la cathédrale d'Auxerre.

Un plan un peu différent, analogue à celui des chevets byzantins, est usité dans un grand nombre d'abbayes bénédictines. Il consiste à allonger le chœur et à le mettre en communication par des arcades avec les collatéraux et avec les croisillons du transept terminés par des absidioles. Le chœur de Lavardin (Loir-et-Cher) voûté en 1047, ceux de Romainmôtier (canton de Vaud), de Saint-Généroux (Deux-Sèvres), présentent ces dispositions. On en voit des variantes à Méobecq (Cher, 1048), où quatre absidioles de profondeur décroissante s'ouvrent sur le transept (ce plan sera répandu dans les églises du Berry du XIIe siècle), et à Saint-Genou (Indre), consacrée en 1066, où, de chaque côté du chœur, cinq arcades étroites s'ouvrent sur les collatéraux.

Quelques monuments de cette époque sont intéressants par les tendances qui s'y révèlent. Un groupe d'églises construites sur le même plan que la basilique du Saint-Sépulcre de Jérusalem offre un témoignage précieux, non seulement sur le mouvement d'opinion qui prépara la croisade, mais sur l'habileté des architectes capables de reproduire assez exactement un plan relevé outre-mer[1]. La plus importante de ces constructions fut l'église élevée par Guillaume de Volpiano en l'honneur de saint Bénigne de Dijon (1001-1016). L'édifice comprenait, comme le

1. Neuvy-Saint-Sepulcre (Indre), fondée en 1045; Charroux (Vienne); Saint-Leonard (Haute-Vienne); Lanleff (Côtes-du-Nord). — Des édifices analogues avaient eté éleves à Limoges (947), a Elne (vers 1019), à Jaligny (Allier), en 1036.

Saint Sépulcre, une rotonde à plusieurs étages, suivie d'une basilique de 92 mètres de long, dont la nef centrale, couverte en charpente, était flanquée de doubles collatéraux voûtés d'arête et surmontait une crypte de même dimension entièrement voûtée. De cet ensemble, qui parut merveilleux aux contemporains, il ne subsiste que la crypte de la rotonde, avec ses piliers robustes surmontés de chapiteaux entièrement lisses ou sculptés d'une manière barbare.

Des églises entièrement voûtées s'élèvent en Bourgogne (Saint-Philibert de Tournus, incendiée en 1006 et reconstruite à partir de 1019) et en Auvergne (Glaine-Montaigut, canton de Billan). Elles ne représentent pas encore une architecture régionale. Les berceaux transversaux à la mode persane et les piliers cylindriques de Tournus ne feront pas école en Bourgogne. De même, à Glaine-Montaigut, la nef surélevée au-dessus des bas-côtés est inusitée en Auvergne ; en revanche, ses piliers à trois ressauts et les voûtes en quart de cercle qui contrebutent sa grossière coupole sur trompes, sont déjà des traits locaux. En Normandie, l'église de Bernay (Eure, 1013-1060) offre aussi quelques détails qui prévaudront dans l'école normande (nef couverte en charpente avec collatéraux voûtés d'arête, piliers à colonnes engagées, galerie de circulation à la hauteur d'appui des fenêtres du transept), mais, dans son ensemble, elle représente encore ce style neutre qui continue dans le Nord la tradition carolingienne. En un mot, entre 1000 et 1050, le développement architectural a franchi une nouvelle étape, quelques tendances locales se manifestent, mais il n'y a pas encore d'écoles régionales.

L. BRÉHIER,
Professeur d'histoire à la Faculté des lettres
de Clermont-Ferrand.

(A suivre.)





A. Coussens. — Parade de lutteurs.
D'après une eau-forte originale en noir

GRAVEURS CONTEMPORAINS

ARMAND COUSSENS



Des paysages, des bohémiens, des cours de fermes, des bateaux, des églises, des marchés, des types de paysans et de vagabonds, des intérieurs, des animaux, des vues de Nîmes, d'Avignon et de Paris, tels sont les sujets variés que consigne sur le cuivre le peintre-graveur Armand Coussens. — M. Coussens est un pittoresque.

Il est arrivé à l'art par la route la plus directe : la spontanéité. Un beau jour, il a senti qu'il était artiste, mais sans savoir quelle était au juste la nature de son émoi Il feuilletait, tout enfant, un *Don*

LA SEINE AU PONT DU CARROUSEL

Eau-forte originale en couleurs de M. Armand COUSSENS.

Revue de l'Art ancien et moderne

Imp. Vernant



Quichotte de Gustave Doré et y prenait un plaisir extrême. Ce fut sa première initiation. A parcourir son œuvre, on constate qu'il lui en est resté quelque chose. Il ne s'écria pas comme le Corrège : *Anch' io son pittore*, — sans doute parce qu'il ne savait pas l'italien et sans doute aussi parce que de pareils cris ne se renouvellent pas, — mais il eut dorénavant du goût pour tout ce qui était dessin. Quelques tomes du *Charivari*, découverts dans le grenier de son grand-père, continuèrent, par Gavarni et Daumier, son éducation. Doré l'invitait au pittoresque, Daumier au caractère. Ses admirations ultérieures pour Degas, Lautrec, Sisley, C. Pissarro, Puvis de Chavannes, Cazin, ne firent que renforcer ces dispositions. Bien qu'il eût passé par l'École des Beaux-Arts de Nîmes, où son maître, le peintre Alexis Lahaye[1], fondait sur lui de grandes espérances, qui ne furent pas démenties, mais se réalisèrent dans une autre direction (il aurait voulu qu'il entrât à l'école de la rue Bonaparte et concourût pour le prix de Rome), son tempérament l'emporta. Plutôt que de se remettre sous la férule, il préféra l'éducation libre que l'on se donne à soi-même, en étudiant les maîtres contemporains aussi bien que ceux du passé, et en développant ses aptitudes par le travail. Il choisissait naturellement les spectacles qui lui convenaient. Il peignait sans relâche les quais, cette fresque mobile qui ceinture la Seine à la moire changeante, et produisait ainsi toujours les fruits de sa première greffe : le caractère allié au pittoresque. Et maintenant, où vont ses sympathies ? A Callot, à Ostade, à Lenain ; — c'est la même route, et elle aboutit à ce sommet : Rembrandt ! Car si tout chemin mène le pèlerin à Rome, on peut dire qu'il n'est pas de sentier qui ne mène l'artiste, soucieux du caractère et du pittoresque, et surtout le graveur, à Rembrandt. Le peintre peut préférer, selon ses tendances, Poussin ou Raphaël, s'il aime le style, Jordaens ou Véronèse, s'il aime la couleur,

1. Marie-Alexis Lahaye, né à Paris en 1851, mort à Nîmes le 4 avril 1914, était un peintre charmant, élève de Corot, et avait débuté au Salon de 1876. Il a laissé quelques belles œuvres sincères et émues. L'une d'elles lui valut l'éloge de ce juge difficile, mais pénétrant, qu'était J.-K. Huysmans : « M. Bastien-Lepage, — écrit-il, — a évidemment, avec ses *Foins* de l'an dernier, inspiré à M. Lahaye l'idée de son tableau *Sous les oliviers ;* mais M. Lahaye s'est arrangé de telle sorte que son œuvre est restée, malgré tout, personnelle. » Suit une description du tableau, « peint dans des tons fins délicieux, dans une gamme de pâleurs argentées, de verts noyés de lait, de gris et de bleu discret (*L'Art moderne, le Salon de 1879*, p. 40). Lahaye, qui fut directeur de l'École des Beaux-Arts et conservateur du musée de Nîmes, a fait un autre élève, dont la valeur n'éclata qu'après sa mort prématurée, à 38 ans, en janvier 1913. Il s'agit de Fernand Janin, qui avait un véritable tempérament de coloriste et nous aurait peut-être donné un orientaliste de la suite de Delacroix.

Holbein ou Mantegna, s'il aime le caractère, Hobbema ou Th. Rousseau, s'il est paysagiste, etc., le graveur, lui, pourra se sentir plus près de Claude Lorrain, de Dürer, de Canaletto, il les placera néanmoins sur les degrés du trône idéal où domine Rembrandt, comme aux pieds de l'*Homère* d'Ingres sont groupés les poètes qui levèrent les yeux vers sa gloire.

Beaucoup imitent, surtout parmi les aquafortistes, l'inimitable auteur des *Trois arbres*, des *Trois chaumières*, du *Moulin*; aucun ne l'égale. Il leur faudrait pour cela son génie, et alors ils voleraient de leurs propres ailes! Ainsi Corot, ainsi Meryon, ainsi Whistler. M. Coussens, tout en admirant, eut le courage de ne pas imiter. Il s'en tint sagement à ce qu'il sentait. Épris de la couleur, il rappellerait plutôt Raffaëlli, si son procédé ne différait totalement de celui du maître pointe-séchiste. Car M. Coussens a adopté une technique très différente. Il use, comme Steinlen, du vernis mou. Il reconnaît qu'entre les mains de beaucoup de graveurs le trait peut tout donner, mais il confesse qu'il n'est pas de ces élus. Au commencement, le trait exhalait sous ses doigts une froideur qui le gagnait, et peu à peu le détournait de la gravure. Il essaya le vernis mou et le voilà sauvé! Ce procédé procure, en effet, aussi bien une délinéation fine qu'un trait large et gras. La trace du crayon présente en outre cet avantage de faire vibrer un à-plat de noir ou de gris avec plus de force et d'ampleur que le grain de résine habituel. Si, à la morsure, on constate quelques faiblesses, la pointe sèche les relève avec cette sonorité et ce velouté qui lui sont propres. Et puis, chose précieuse, le vernis mou dispense l'artiste de la complication du grain. M. Coussens n'a qu'un goût modéré pour la « chimie » de l'eau-forte; il veut un matériel simple, qui lui permette de s'exprimer simplement, directement, aussi directement qu'il est possible quand on fait intervenir l'acide et qu'on ne se sert pas exclusivement de la pointe sèche ou du burin. Autre bénéfice : le vernis mou, c'est encore le crayon[1], l'instrument dont l'artiste use quotidiennement, et qui lui procure, ici des matités, là des écrasements d'encre, qui sont la surprise du tirage, et dont il subit le charme, sans chercher

1. On sait que le vernis mou est un procédé qui consiste à appliquer sur la plaque, recouverte d'un vernis au suif, une feuille de papier mince ayant du grain, sur laquelle on dessine avec un crayon. Partout où le crayon a passé le vernis adhère au papier et, en enlevant celui-ci, on met le cuivre à nu. Il n'y a plus qu'à faire mordre. C'est la *gravure en manière de crayon* du XVIIIe siècle, réintégrée dans la pratique, au XIXe, par Louis Marvy et Masson.

à se l'expliquer. C'est un peu la réussite du coup de feu pour le potier.

M. Coussens a déjà produit un œuvre gravé où l'aisance de la facture s'accorde avec le caractère, où le pittoresque s'allie à l'habileté de la composition, où la liberté du dessin fait bon ménage avec sa correction, où la couleur ne pose pas à l'estampe un masque d'aquarelle. Ce sont de grandes qualités. Elles ont fait remarquer M. Coussens, un Provençal, dans ce Paris qui regorge de talents, et qui ignore volontiers l'artiste assez indépendant pour ne point venir, en personne, lui présenter ses hommages.

A vrai dire, il ne l'ignore pas longtemps. Il se pique d'être juste et d'être perspicace. Eugène Viala, ce paysan du Rouergue, graveur illuminé et puissant, allait être connu des Parisiens, grâce à M. Maurice Fenaille, quand la mort le frappa prématurément. D'autres graveurs, enfouis dans leur sauvage et prenante Bretagne, Jean Frélaut et Adolphe Beaufrère, n'en ont pas moins leur laisser-passer chez les amateurs. Cela, d'ailleurs, n'est pas nouveau. Au XVIIIe siècle commençant, Bernard de la Monnoie, qui rimait des Noëls en patois bourguignon, avait gagné les faveurs de la cour du Grand Roi et, à notre époque, Mistral, puis Joseph Autran, puis Joséphin Soulary, et bien d'autres, jusqu'à Pouvillon et Francis Jammes, sont demeurés des provinciaux, sans que leur rayonnement en ait souffert.

M. Coussens marche sur leurs traces. Provençal il est, Provençal il demeure. Né dans le riant village de Saint-Ambroix (Gard), le 4 décembre 1881, il fit au lycée de Nîmes des études qui consistèrent surtout à illustrer dans leurs marges les romans d'aventure de Fenimore Cooper. On ne dit pas que cela lui valut des prix au concours général, mais il ne manqua jamais le premier prix de dessin. Ses classes ainsi faites, il put suivre sa vocation et entrer à l'École des beaux-arts de Nîmes. Après quoi, il vint à Paris avec l'intention d'entrer à notre école du quai Malaquais. Mais il se sentit pris par d'autres aspirations. Les impressionnistes l'avaient séduit. Il voyait par Monet, par Pissarro, par Sisley; comment se placer sous la férule de M. Cormon? Délibérément, il renonça à l'art figé en faveur de l'art vivant et dit un adieu formel au mirage de la Villa Médicis. Mais alors, plus d'école et plus de ces prix qui nourrissent, — mal, d'ailleurs, — leurs bénéficiaires! Obligation de

pourvoir à ses besoins. Il connut l'ère des vaches maigres et, parfois, aperçut dans le troupeau la squelettique silhouette de la vache enragée. C'est alors qu'il songea à se faire une situation et à enseigner, chose merveilleuse, ce qu'il savait. Il passa, sans mécomptes, le concours de professeur de dessin et eut la chance de trouver un poste à Nîmes même. L'homme retournait à son berceau.

C'était en 1907. Il put alors, débarrassé des soucis matériels, peindre, dessiner et graver. Le champ de ses sympathies premières s'est rétréci. Il conserve aux maîtres qui ont exalté sa jeunesse une admiration pleine de respect, mais il aime vraiment quelques-uns d'entre eux : Adrien van Ostade, si bonhomme, Chardin, si large et si lui-même dans son observation, sa finesse et sa tranquillité, Callot, si pittoresque et si savant, et, naturellement et toujours, le magicien inégalable de *la Résurrection de Lazare* et de *la Pièce aux cent florins*.

Il se mit à la gravure en 1912 et exposa à la Société nationale. En 1914, le bon imprimeur Vernant, le maître actuel de l'impression française en taille-douce, lui acheta une planche pour une société d'amateurs. Ce premier succès fut suivi d'autres. En 1919, le Luxembourg acquit huit eaux-fortes et une peinture, en même temps que deux aquarelles de Mme Jeanne Coussens. Car M. et Mme Coussens, — celle-ci élève, elle aussi, d'Alexis Lahaye, coloriste et pittoresque comme son mari, — font un excellent ménage d'artistes, ce qui d'ailleurs n'est point très rare à notre époque. Mais c'est l'excellent qui n'est pas commun. Enfin, — n'oublions pas que M. Coussens n'a que trente-neuf ans et que cet « enfin » ne peut être que provisoire, — les Beaux-Arts, bien avisés, ont acheté, pour la Chalcographie du Louvre, une eau-forte en noir : *Baigneuses sous les pins*, et six planches en couleurs : *Cour de ferme* ou *Retour du marché*, *Marchand d'oranges*, *Marché de Provence*, *la Vieille aux chèvres*, *Maquignons*, *le Magasin d'antiquités*[1].

1. M. Coussens a gravé à l'heure actuelle environ 75 planches, dont voici l'énumération, en dehors des 7 que nous venons de citer : *Forains*; *Diligence*; *Brocanteurs à l'âne*; *1re Vue d'Avignon*; *Commères*; *le Marché à la ferraille* (ces six pièces appartiennent à la Société des *Cinquante Épreuves*); *Paysans à l'âne*; *Labour*; *Cour de ferme*; *Paysage au pont*; *Coin de Montrouge*; *Coin de banlieue*; *2e Vue d'Avignon*; *Bateaux de pêche à Cette*; *Pêcheurs*; *Fermière à la poule*; *Halte de bohémiens*; *2e Marché à la ferraille, Nîmes*; *Rentrée de bateaux de pêche, Cette*; *Homme buvant avec son mulet*; *Bohémiens en famille*; *3e Vue d'Avignon*; *Rue de l'église à Villeneuve-lez-Avignon*; *Fendeurs de bois*; *Brocanteurs assis buvant*; *Chat et coq*; *2e Femme à la chèvre* (*12 Vues de Paris*, plus celle que nous



Armand Coussens. — La Vieille aux chevres.

D'après une eau-forte en couleurs.

L'œuvre gravé de M. Coussens se différencie peu de son œuvre peint. Ce sont les mêmes sujets, avec un peu plus de paysages, et la même vision.

M. Coussens se range parmi les petits maîtres qui ont pour eux une observation juste et souriante, le piquant dans l'expression, de la probité et de la bonhomie. L'amère transcription de « la majesté des souffrances humaines » n'est pas de leur façon, mais ils excellent à traduire les manières d'être, le laisser-aller, la défroque et jusqu'au « bruit » des gens de peu. Les noms de Lépicié, de Demarne, de Bruandet, me viennent sous la plume, comme les « pères » artistiques de M. Coussens, en sus de ceux que nous avons cités au cours de cette étude, mais il faudrait leur adjoindre tous ces petits maîtres hollandais, qui excellèrent à peindre ce qu'ils avaient sous les yeux et le firent avec une vérité que, malgré la différence des mœurs et des costumes, nous saisissons encore aujourd'hui. Et il y a de la gaîté dans leur œuvre, comme dans celle de M. Coussens, non cette gaîté cherchée qui est souvent insupportable, mais cette gaîté qui n'est que la joie d'avoir su rendre après avoir su observer.

CLÉMENT-JANIN.

donnons en hors-texte; 21 planches pour illustrer un livre de Paul Arène, *la Mort de Pan*, qui doit paraître prochainement, et un petit nombre de planches en noir : *Cathédrale de Nimes; Préparatifs de labour; Parade de lutteurs; les Pins; Rue de la Tresorerie, à Nimes; Têtes de femme* (pointe sèche); *le Bouvier* et les *Baigneuses* (acquises par la Chalcographie).

Une remarque sur la technique de M. Coussens : il ne fait qu'une planche complète en noir. Sur cette planche, il fait d'abord passer la couleur aux endroits voulus, il imprime cet « état » en couleurs, enfin il tire avec la planche tout entière encrée en noir. C'est du repérage avec un cuivre unique.



A. COUSSENS. — LABOUR.

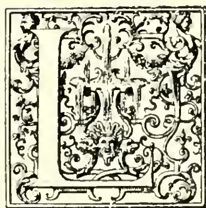
D'après une eau-forte en couleurs.



Fig. 1. — Le Triomphe de la Gloire sur la Mort.
Tapisserie de la suite des *Triomphes* de Pétrarque — France, début du xvie siècle.

LES COLLECTIONS DE LA COUR D'AUTRICHE

L'EXPOSITION DE TAPISSERIES AU BELVÉDÈRE DE VIENNE[1]

'Exposition, que l'on vient d'inaugurer à Vienne, des tapisseries de la Cour impériale, a suscité le plus vif intérêt dans le monde entier, et comme cela se conçoit ! Le cadre même n'est-il pas tout plein encore de réminiscences historiques, et ce palais du Belvédère bâti pour Eugène de Savoie, admirateur de Louis XIV, ne conservera-t-il pas le souvenir d'avoir eu pour dernier habitant l'archiduc François-Ferdinand ?

1. Avec cet article, que lui adresse son correspondant de Vienne, sur l'importante manifestation qu'est l'exposition, au Belvédère, des tapisseries de la couronne impériale, la *Revue* poursuit l'étude,

Dans ces salles, sont exposées une centaine de tapisseries allant du XVIe au XVIIIe siècle. Quelques-unes seulement de ces tentures sont connues pour avoir déjà orné, de façon permanente, les appartements impériaux ; mais la plupart servaient à décorer, à l'occasion, les palais pour les fêtes de la Cour, et, demeurées invisibles, sont aujourd'hui une révélation prodigieuse. On a souvent exprimé le regret que de tels chefs-d'œuvre aient été cachés, même aux amateurs d'art : du moins en ont-ils conservé l'avantage immense de n'avoir pas été éparpillés à travers le monde, et de former aujourd'hui un tout complet, qui n'a son pareil qu'à Madrid et à Paris. Ces tentures doivent encore à ces circonstances exceptionnelles d'être aujourd'hui aussi fraîches qu'au jour où elles ont quitté le métier. Leurs couleurs resplendissantes nous donnent la fugitive illusion que cette splendeur souveraine qu'elles évoquent n'a pas encore disparu, et aussi que la Renaissance, le XVIIe et le XVIIIe siècles et leurs styles ne sont pas que des chapitres de l'histoire de l'art.

Nulle pièce, dans cette exposition, ne remonte à l'origine de la tapisserie en Europe. Les trois plus anciennes sont du début du XVIe siècle, fabriquées probablement à Tours. Leur sujet, tiré d'un poème de Pétrarque, célèbre *le Triomphe de la Mort sur la Chasteté, la Gloire triomphant de la Mort* et *le Temps triomphant de la Gloire.*

Le thème profond du grand poète est traduit, dans la tapisserie française, de la manière la plus exquise. Sur la reproduction que nous donnons (fig. 1 ; en-tête), la Renommée, traînée par deux éléphants blancs, conduit un char de triomphe. D'une trompette au rouge éclatant, elle sonne aux quatre coins de l'espace. Terrassées sous les roues du char, gisent les trois Parques, tandis que la Gloire, déployant ses ailes aux couleurs brillantes, se dresse victorieusement dans un costume des plus précieux. Les hommes les plus célèbres de tous les temps l'accompagnent dans sa pompe : Charlemagne, plein de dignité et de force ; Alexandre, de beauté juvénile ; les maîtres de l'esprit, Homère, Aristote, Cicéron, Virgile. Et le cadre de la pathétique image est une enceinte d'arbres et de fleurs qui, tout

commencée dans ses précédents numéros, des chefs-d'œuvre appartenant aux collections publiques. Parallèlement, la *Revue* se propose d'entreprendre, à partir de son prochain numéro, une suite d'articles consacrés aux chefs-d'œuvre des collections particulières.

Les photographies qui illustrent cet article ont été exécutées par la Section photographique du Gouvernement autrichien et vont paraître en édition de luxe chez l'éditeur viennois Édouard Hölzel. — N. D. L. R.



Fig. 2. — Le Baptême du Christ.

Tapisserie inspirée de Roger van der Weyden. — Bruxelles, xvie siècle.

naturellement, remplit le rôle de bordure. On songe ici à Van Eyck, cependant que le paysage du fond fait penser à Roger van der Weyden. Postérieures de près de cent années aux œuvres de ces peintres, ces tapisseries nous prouvent une fois de plus que les arts décoratifs retardent souvent dans leur style sur la peinture de leur temps.

Une autre œuvre s'inspire encore du même art. Roger van der Weyden également en est l'initiateur. C'est un baptême du Christ, probablement tissé à Bruxelles, au XVIe siècle, et dont le groupe principal est une copie de l'autel de Saint-Jean-Baptiste, du même artiste, conservé à Berlin. Notre reproduction (fig 2; hors-texte) montre ce *Christ recevant l'eau du baptême*. Si le paysage vert émeraude est du plus bel effet, il faut admirer surtout la bordure, peuplée d'oiseaux et de personnages qui représentent les ancêtres du Christ : elle encadre la tapisserie à la façon des charmantes bordures des miniatures du moyen âge[1].

Dès les salles suivantes, le grand souffle de la Renaissance va nous emporter. On connaît l'évolution que subit alors l'art noble de la tapisserie. Les ateliers du Nord ne demanderont plus à des peintres locaux les sujets de leurs cartons : les yeux tournés vers l'Italie, ils se laisseront conquérir par le style charmant et si neuf qu'elle leur apporte. Inutile de rappeler, à ce sujet, l'influence bien connue des fameux *arazzi* exécutés à Bruxelles sur les dessins de Raphaël. Ce qui frappe, quand on compare cette époque avec la précédente, c'est vraiment le triomphe de la technique dans l'admirable équilibre de la composition et la maîtrise dans le rendu du corps humain. Tandis que les anciennes tapisseries étaient de couleurs peut-être trop voyantes, maintenant vont triompher les teintes fondues, délicatement rehaussées de fils d'or, où la lumière jouera merveilleusement, détachant les vêtements et les draperies surbrodés de soie et de métal. Il y aurait à signaler ici une foule de tapisseries de cette catégorie. Bornons-nous à mentionner une des plus belles suites : celle dont les sujets, empruntés à l'Ancien Testament, furent composés par le fameux Bernard van Orley (fig. 3).

D'une beauté toute spéciale apparaît une autre série, représentant *les Sept Péchés capitaux*. Probablement conçue par Pieter Coecke van Aelst,

1. Comparée aux précédentes, cette tapisserie est beaucoup plus petite : elle mesure 2 mètres sur 1 m. 75.

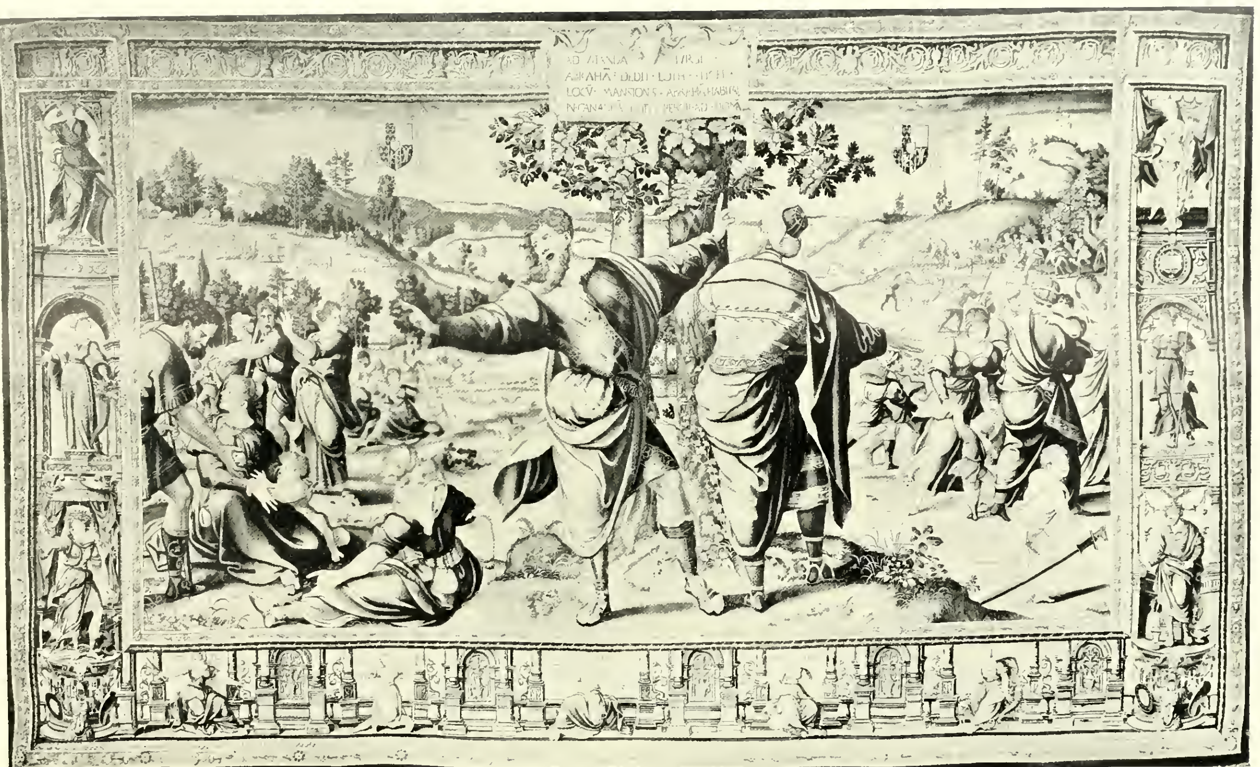


Fig. 3. — Tapisserie de la suite de « l'Ancien Testament ».

D'après les cartons de Bernard van Orley. — Flandres, xvi[e] siècle



Fig. 4. — Tapisserie de la suite des « Sept Péchés capitaux ».

D'après les cartons de Pieter Cœcke. — Atelier de W. Pannemaker, Bruxelles, XVIe siècle.

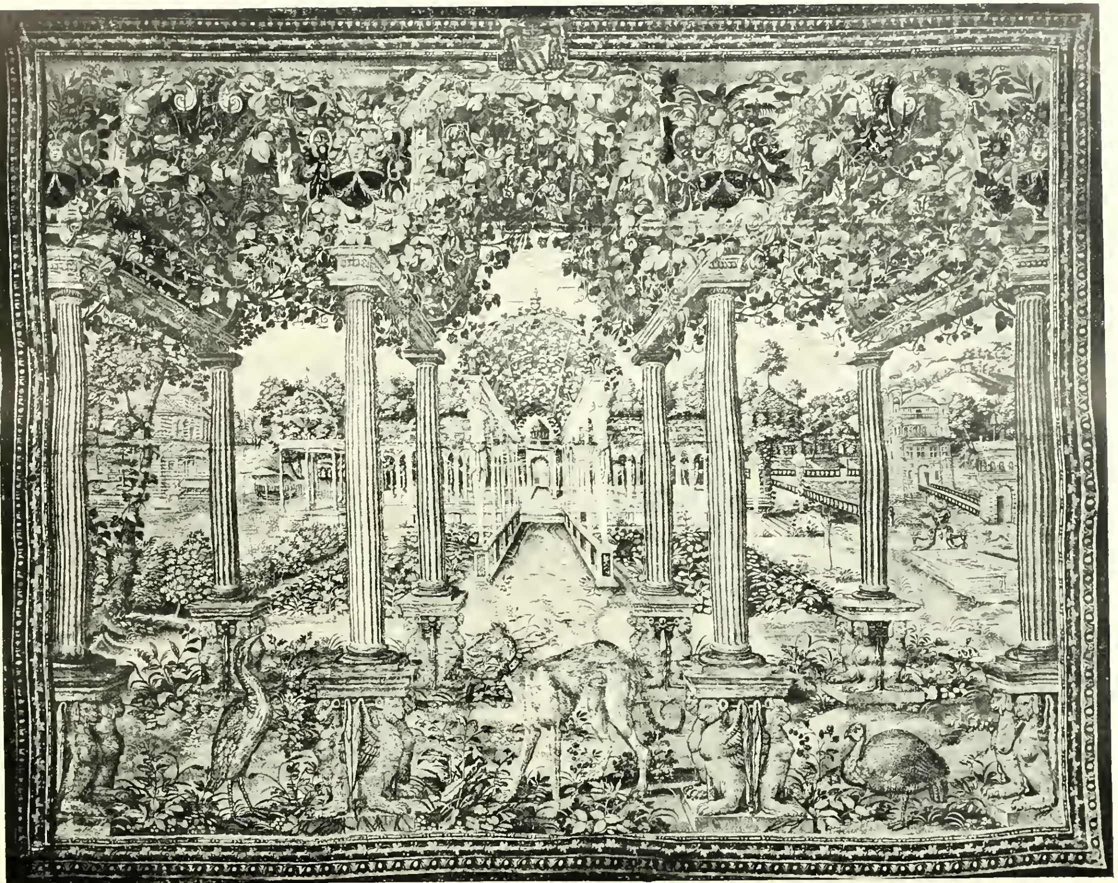


FIG. 5. — TAPISSERIE A SUJET DE JARDIN.

Flandres, fin du XVI[e] siècle.

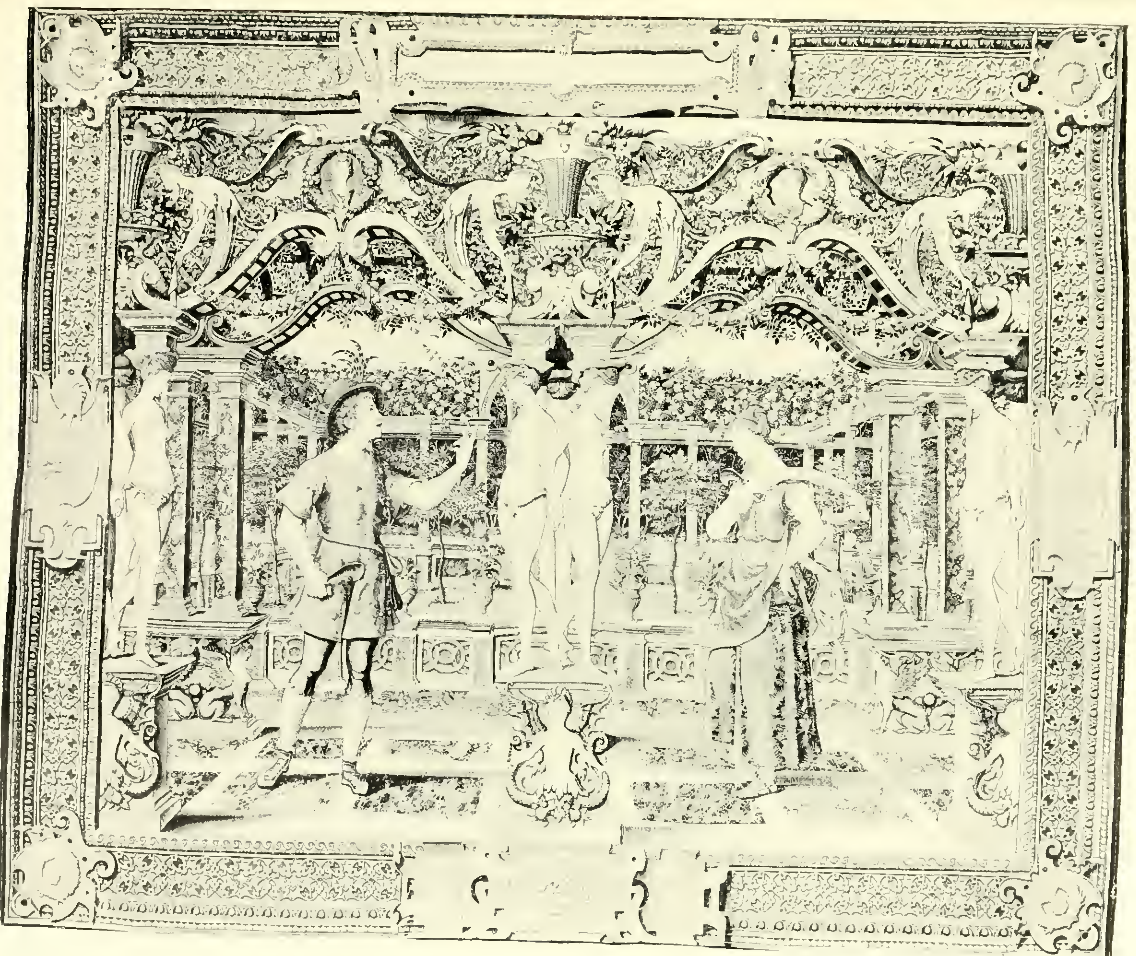


FIG. 6. — TAPISSERIE DE L'« HISTOIRE DE VERTUMNE ET POMONE ».
Flandres, fin du XVI[e] siècle.

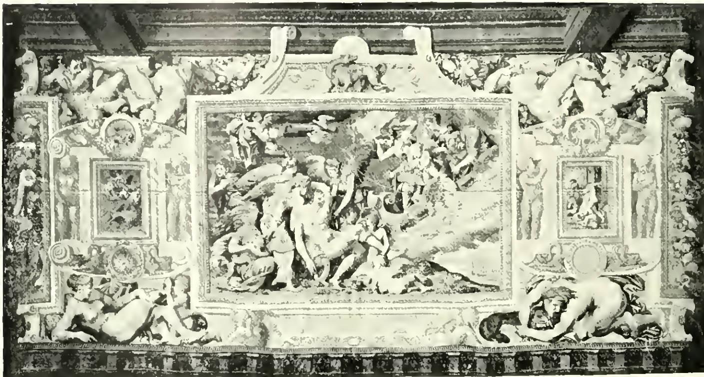


Fig. 7. — Tapisserie a sujets mythologiques.
D'après les cartons du Primatice. — Fontainebleau, xvie siècle.

elle fut tissée dans les ateliers du grand maître bruxellois Willem Pannemaker (fig. 4). Nous avons choisi *le Cortège triomphal du Vice*, d'un mouvement, d'une vie, d'une sensualité extraordinaires, que renforce encore le personnage symbolique survolant le char; à gauche, dans le coin, l'Enfer avec tous ses démons. On songe à Jérôme Bosch. Mais la Débauche s'occupe peu de l'Enfer menaçant ; elle monte à l'assaut du monde, et tout ce qui se trouve sur son passage est entraîné ou foulé aux pieds. Voici le premier exemple rencontré des bordures telles qu'on les concevait alors : dans ces tapisseries-tableaux, les figures allégoriques sur des motifs d'architecture, sur des festons ou des guirlandes de fleurs et de fruits, du meilleur naturalisme, faisant fonction de cadre, facilitent aux yeux le passage de l'image au mur.

A côté de cette série, une autre, non moins belle, tissée également à Bruxelles à la fin du xvie siècle, se dégage entièrement de l'influence italo-néerlandaise, pour s'imprégner de l'esprit français. C'est l'époque où, en France, la splendeur des châteaux ne se limite pas aux intérieurs, mais s'étend aux abords, dans les jardins. Ainsi, intérieur et jardin seigneuriaux se continuent, si l'on peut dire, et c'est, dans la chambre close, l'illusion d'un superbe parterre tout fleuri d'été. A cet égard, si la

vue de jardin que nous donnons (fig. 5) ne rend aucune des délicatesses de teintes de l'original, elle donne, par contre, une parfaite idée de l'effet d'architecture et de perspective d'un ensemble, si charmant et si divers, en sa multiplicité d'animaux et de fleurs.



FIG. 8. — FONDATION DE BYZANCE PAR CONSTANTIN.
Tapisserie de l'*Histoire de Constantin*, d'après les cartons de Rubens. — Paris, XVII[e] siècle

Le même esprit français anime une autre série qui, s'inspirant des *Métamorphoses* d'Ovide, représente *l'Histoire de Vertumne et de Pomone*. Dans les neuf pièces incomparables qu'elle comporte, nous voyons le dieu rechercher l'amour de la nymphe, en se rapprochant d'elle sous des

déguisements variés. L'exemple que nous en avons choisi (fig. 6) montre assez la ressemblance avec la suite dont nous venons de parler, mais, ici, le jardin merveilleux s'anime encore des silhouettes du jeune dieu et de la douce nymphe. Notons les figures plastiques, cariatides supportant un toit de feuillage fantastique, fresques vivantes, sveltes, graciles, dont le charme aussi est très particulier. Par un sentiment profond des limites de l'art, ces tapisseries, si riches d'invention, ont une bordure très mince et très simple, d'un motif oriental.

Comment ne pas apprécier encore une série de tapisseries françaises de la même époque, exécutées à Fontainebleau, et pour François Ier, sur des cartons du Primatice (fig. 7)? Le bleu sombre du fond, sur lequel les guirlandes de fleurs et de fruits et les personnages se détachent merveilleusement, en est peut-être le plus grand charme. Malgré leur beauté, les personnages mythologiques subissent l'influence de leur temps. Et il nous faut bien avouer que Titien et Michel-Ange, grands décorateurs s'il en fut, s'adaptent difficilement aux nécessités de la tapisserie.

A la fin du XVIe siècle, on pouvait craindre un double danger pour la tapisserie : tandis que certains artistes l'amenaient à la plus fâcheuse sécheresse, d'autres l'encombraient et la surchargeaient à l'envi. Grâce à Rubens d'une part, à Charles Le Brun de l'autre, elle recouvra son équilibre, et la composition y reprit toute sa valeur sans que la tenture perdît rien de ses brillantes qualités décoratives. A cette époque, les ateliers des Flandres donnaient de nombreux exemples de décadence ; engagés dans la production à bon marché, beaucoup abandonnaient peu à peu cette perfection technique qui avait établi la renommée européenne des tapissiers flamands. Ce n'est pas qu'on ne trouve encore de belles œuvres à citer, parmi celles qui sortirent des ateliers de H. Rydams et de E. Leyniers, par exemple, et nous n'en voulons pour preuve que cette splendide suite de huit pièces, dites *l'École d'équitation de Louis XIII*, exécutées d'après les cartons de Jordaens et acquises par l'empereur d'Autriche Léopold Ier, lors de son mariage avec Marguerite-Thérèse d'Espagne, en 1666. Leurs sujets, un peu emphatiques et déclamatoires, sont, il faut bien le dire, inférieurs en beauté à l'exécution même, qui est impeccable. On s'en convaincra en jetant les yeux sur la reproduction



Fig. 9. — Neptune créant le cheval.

Tapisserie de la suite dite de *l'École d'équitation Louis XIII*, d'après les cartons de J. Jordaens. — Bruxelles, XVIIe siècle.

que nous donnons (fig. 9; hors-texte) : *Neptune créant de son trident le cheval*, pour que Louis XIII puisse jouir du plaisir de le dompter. Passons sur la flatterie, mais admirons la magnifique attitude du dieu vu de dos, drapé de vert émeraude, couleur dont le contraste éclate merveilleusement avec le rouge de la draperie d'Amphitrite et de son fils Triton. Quel art des effets ! Rubens est ici presque surpassé par son élève.

Cependant, les ateliers parisiens prenaient de l'importance et plusieurs des pièces sorties de leurs métiers pendant la première moitié du XVII[e] siècle attestent leur maîtrise. L'une des suites les plus célèbres de cette fabrication est celle de l'*Histoire de Constantin*, dont les cartons sont dus à Rubens : nous en détachons l'une des tentures principales, qui représente *la Fondation de Byzance par Constantin* (fig. 8). Les couleurs nuancées et fondues ne règnent plus uniquement dans ces tapisseries : on y recherche, au contraire, les contrastes de couleurs; des rayons de soleil brillent sur les étoffes; savamment alternées, l'ombre et la clarté mettent davantage de vie dans le tableau.

Les ateliers parisiens, du reste, avaient eu pour initiateurs des artistes originaires des Flandres, et l'on sait que ceux d'entre eux qui vinrent en France, appelés par Henri IV, fondèrent une manufacture de tapisseries « façon des Flandres » qui, après bien des vicissitudes, donnera naissance, en 1662, à la Manufacture des Gobelins.

Cette création de Colbert, à laquelle le roi s'intéresse directement, atteindra bientôt un degré de perfection qui ne sera jamais égalé. La place manque pour examiner tous les spécimens, conservés dans les collections de la cour d'Autriche, des magnifiques tapisseries tissées alors par la Manufacture royale; du moins faut-il faire une exception en faveur du décorateur préféré de Louis le Grand, et citer *la Bataille du Granique* (fig. 10), combat tumultueux et farouche, plein de vie et de grandeur, — l'une des principales pièces de l'*Histoire d'Alexandre*, dessinée par Charles Le Brun. Que l'on nous permette toutefois quelques réserves. Du Primatice à Le Brun, ces tableaux gigantesques nous semblent sortir de plus en plus du cadre vrai de la tapisserie. Malgré le génie des Gobelins, si l'on a gagné en force, l'on a perdu en délicatesse.

Il était donné au XVIII[e] siècle français, tout de grâces, de nuances et de raffinements, de susciter une nouvelle évolution. La célèbre Manufacture



Fig. 10. — La Bataille du Granique.
Tapisserie de l'*Histoire d'Alexandre*, d'après les cartons de Ch. Le Brun. — Gobelins, xviie siècle.

royale, s'inspirant des mœurs nouvelles, va créer pour les appartements nouveaux les tapisseries qu'il faudra. Beauvais et Aubusson, d'ailleurs, l'aideront dans cette tâche. Si les salons coquets, aux couleurs claires, ont succédé aux grandes salles d'apparat, aux boiseries sombres, les tapisseries encastrées directement dans la muraille verront disparaître leurs bordures, ou celles qu'elles conserveront diminueront d'importance. Finie la prédominance des personnages occupant toute la composition et ne laissant qu'une étroite bande de ciel à la partie supérieure : il faut de l'air, de la lumière, de l'atmosphère ; et il faudra aussi, pour tout cela, des nuances de laines infinies. La technique a atteint toute la perfection dont elle est capable. Il est impossible d'en énumérer, dans cette exposition même, tous les exemples. Un long article n'y suffirait pas, et le magnifique Bérain, dont nous donnons la reproduction (fig. 11), est choisi entre dix, presque au hasard.

Nous voici à la limite de cette trop rapide étude : est-il besoin de conclure ? L'enthousiasme que ces tapisseries ont soulevé auprès de tous les amateurs qui ont eu la fortune de les voir, — et encore ils ne sont pas assez nombreux, car Vienne est loin et les conditions de la vie terriblement

difficiles, — a écarté, pour l'instant, le grand point noir d'interrogation que posaient leur destinée et leur existence future. Exprimons le vœu que celles-ci soient dignes de leur héritage de gloire et de beauté.

M. POLLAK.



Fig. 11. — Tapisserie a décor d'arabesques.
D'après Bérain. — Gobelins, xviiie siècle.



F. DESPORTES. — BATAILLE DE CHATS.
Peinture. — Manufacture de Sèvres.

LES COLLECTIONS DE LA MANUFACTURE DE SÈVRES

L'ATELIER DE FRANÇOIS DESPORTES



F. DESPORTES. — CHIEN COURANT.
Esquisse peinte.

On a beaucoup parlé de François Desportes depuis deux mois à propos de l'exposition de son « atelier » à Beauvais. Quelques critiques ont signalé une « résurrection » de l'œuvre du peintre des chasses royales ; d'autres, plus osés ou moins avertis, ont prononcé le mot de « révélation » ; et l'on n'a pas tardé à lire dans certains journaux que, selon une formule bien connue, l'admirable collection actuellement présentée à la « saison d'art » de Beauvais « avait été découverte dans les greniers de la Manufacture de Sèvres ».

M. Ajalbert, à qui l'on attribuait le mérite de cette « trouvaille », a établi lui-même les faits dans la préface

du catalogue de l'exposition et indiqué dans quelles conditions nous avions découvert Desportes. Le hasard d'un cantonnement m'avait conduit pour quelques jours à Beauvais, au printemps de 1918; tout naturellement, j'allai frapper à la porte de la Manufacture où Ajalbert m'accueillit avec cette cordialité qu'il sait donner à ses amis. Je le trouvai préoccupé de l'avenir de



F. Desportes. — Paysage animé.
Peinture. — Manufacture de Sèvres.

la maison dont il venait de prendre la direction; avec cette passion qu'il apporte à tout ce qu'il fait, il me montra, au cours de notre visite des ateliers, les modèles que lui avaient laissés ses prédécesseurs, quelques toiles du xviii[e] siècle, indéfiniment recopiées et maladroitement repeintes. Pensant à l'atelier de Desportes que nous conservions à Sèvres, je lui suggérai l'idée de choisir certaines des toiles du grand animalier pour renouveler ses modèles et les sujets d'études de ses élèves. La guerre

finie, je revis Ajalbert qui n'avait pas oublié mon offre, mais qui, dans l'intervalle, avait organisé à Beauvais, malgré toutes les entraves, cette « saison d'art » qui a réussi parce qu'il a voulu qu'elle réussisse. Il vint à Sèvres pour voir s'il n'y aurait pas moyen de faire de l'atelier de Desportes une des attractions de la « saison » de 1920 ; je lui montrai notre collection qui le combla d'enthousiasme. M. Paul Léon, toujours favorable à l'esprit d'initiative et aux hardiesses, donna son approbation au projet. Et c'est ainsi qu'un jour de juin, les voitures du Garde-Meuble transportèrent lentement, par la route, l'œuvre de Desportes de Sèvres à Beauvais, après que le conservateur du Musée céramique, M. Savreux, en eut soigneusement établi le catalogue, déjà préparé autrefois par Champfleury : quelques jours après, notre conservateur allait lui-même procéder à l'installation dans les deux belles salles de l'Hôtel de Ville mises à notre disposition.

C'est alors que se produisit pour le public la « révélation » ! Trop peu de gens, il faut l'avouer, avaient pu étudier ce document infiniment rare, unique peut-être, que constitue un atelier d'artiste du début du XVIIIe siècle, parvenu intact jusqu'à nous, avec ses toiles achevées, ses ébauches, ses croquis, ses portefeuilles de notes. Pourtant toutes ces œuvres, petites et grandes, terminées ou incomplètes étaient exposées depuis près de quarante ans à Sèvres ! Malheureusement, le manque de place dans le bâtiment principal avait contraint de les installer dans un local situé à l'intérieur de la Manufacture et auquel n'avaient accès que des privilégiés, munis d'une autorisation spéciale. Faut-il regretter aujourd'hui que cette collection ait été ainsi conservée et n'est-ce pas un peu à ce hasard que nous devons de pouvoir l'étudier telle que Bachelier l'a constituée en 1785 ? Si elle avait suivi le sort des grandes collections publiques, toujours à l'étroit elles aussi, n'est-il pas à craindre qu'elle eût été morcelée, dispersée, répartie entre divers musées et que nous ne goûtions plus ce parfum d'intimité qui a ravi tous ceux qui l'ont vue à Beauvais ? Conservée à Sèvres, elle a gardé le caractère que lui avait assigné M. d'Angiviller lorsqu'il l'offrit à la Manufacture des porcelaines du Roi pour être un sujet d'études, une source de modèles offerts aux artistes de la maison.

Par quelle suite de circonstances l'atelier de Desportes se trouve-t-il,

depuis près d'un siècle et demi, à Sèvres? Je viens de le laisser entrevoir. Le directeur des Bâtiments du Roi, qui s'intéressait, jusque dans les moindres détails, aux travaux de la Manufacture, se montre, dans toute sa correspondance, vivement préoccupé de renouveler constamment la production de la maison, soucieux de fournir aux décorateurs, peu mêlés à cette époque à la vie artistique de la Cour, des modèles susceptibles de



F. Desportes. — Études de sangliers.
Esquisse peinte. — Manufacture de Sèvres.

plaire, désireux aussi de les éloigner de tout ce qui est conventionnel, froid, loin de la nature. On trouve la preuve très nette de cette volonté dans une lettre de Bachelier, alors chargé de la direction artistique des ateliers de Sèvres, qui, en 1783, lui adressait « le détail des études et tableaux dont il croyait l'acquisition nécessaire pour commencer à meubler l'atelier de peinture en originaux colorés, au lieu des estampes dont on se servait depuis trop longtemps comme modèles ». On comprend dès lors quelle fut la pensée de M. d'Angiviller, lorsqu'en 1785 il eut

à donner une destination à l'atelier de Desportes dont le roi venait de faire l'acquisition, sans doute afin de venir en aide à quelque descendant du peintre des chasses, mort en 1743, ou de son fils, disparu à son tour en 1774. Il estima que les artistes de Sèvres, fréquemment appelés à reproduire des animaux ou des fleurs, ne pouvaient trouver de meilleur guide que celui dont toute la carrière avait été consacrée à l'étude de la vie animale et végétale. M. d'Angiviller indique lui-même comment a été constituée la série d'œuvres réservée à Sèvres :



F. DESPORTES. — REPAS DE CHASSE.
Esquisse peinte. — Manufacture de Sèvres.

« Comme Sa Majesté, écrit-il au directeur de la Manufacture, a fait l'acquisition d'un lot considérable d'ouvrages et études de feu M. Desportes, le célèbre peintre d'animaux et de fleurs, j'avais chargé M. Bachelier de faire le triage de ce qui serait utile à la Manufacture royale de porcelaines. Il l'a fait et il doit incessamment faire transporter à la Manufacture quelques tableaux et quantité de portefeuilles d'études plus ou moins terminées et faites d'après nature. » Tout l'intérêt que le directeur des Bâtiments portait à cette collection se manifeste dans les précautions qu'il prescrit un peu plus tard pour « l'ouverture des rouleaux cachetés qui ne doit être faite qu'en présence de MM. Bachelier et Lagrenée » et dans les indications qu'il donne pour la conservation de ces admirables modèles. Il est convenu que « l'on mettra les tableaux dans des bordures simples en plate-bande, que l'on peindra en couleur d'or, et qu'on les suspendra dans la première salle de la Manufacture » ; quant aux dessins, « on devra les coller sur carton et, lorsqu'on les copiera, les placer sous des passe-partout vitrés pour qu'ils n'éprouvent aucun dommage ».







François Desportes. — Paysages.

Peintures. — Musée de Sèvres.

Les archives de la Manufacture sont muettes sur la destinée des œuvres de Desportes jusqu'au jour où Brongniart, qui mit tant d'ordre dans la maison, les fit inventorier en 1814, en même temps que les autres documents peints ou dessinés, répartis dans les bâtiments et les ateliers. Il n'en est pas davantage question dans la suite, et sans doute ces tableaux, ces esquisses, restèrent-ils, pendant toute une longue période, accrochés aux endroits que leur avait assignés M. d'Angiviller. Toutefois, la collection n'était ni ignorée, ni négligée, puisque, en 1888, peu d'années après le transfert de la Manufacture dans les bâtiments qu'elle occupe actuellement, on vit le Conseil de perfectionnement émettre le vœu que les œuvres de Desportes fussent « remises en état et exposées dans un local particulier où les amateurs pourraient être admis à les étudier ». Un crédit de quelques milliers de francs, donné pour cet objet par la direction des Beaux-Arts, permit de réaliser rapidement ce vœu : les toiles les plus compromises furent réentoilées et remises sur châssis, les esquisses furent placées dans des cadres. Malheureusement, il fut impossible de trouver dans le bâtiment du Musée, — le seul constamment accessible aux visiteurs, — un emplacement libre assez vaste pour y exposer l'œuvre de Desportes et l'on constitua dans une grande galerie, située à l'intérieur des bâtiments de la Manufacture, un musée documentaire, où la totalité des toiles du peintre des chasses prit place, à côté de cartons de Delacroix et de Flandrin pour l'atelier de peinture sur verre, de panneaux de fleurs des Monnoyer, de cartels de Hamon, d'une frise de Gérome; c'est là que nous les avons « retrouvées » sans grande peine, telles que les avait placées Champfleury qui, à titre de conservateur du Musée et des collections de Sèvres, en avait, dès 1888, publié le catalogue détaillé dans l'*Inventaire des richesses d'art de la France*.

Quel est l'intérêt essentiel, unique, de cette réunion d'œuvres si diverses d'un même artiste? C'est évidemment de nous livrer le secret de la composition, de nous laisser voir la manière de travailler d'un artiste, de nous permettre de suivre toutes les étapes, toutes les transformations d'une œuvre, de nous donner les éléments de celle-ci avant d'en regarder l'ensemble. Il y a, dans la collection exposée à Beauvais, tout ce qui peut satisfaire notre curiosité, depuis le croquis pris au hasard des

promenades que Desportes faisait dans la campagne, et depuis la notation si précise, si juste, d'un mouvement vu par l'artiste dans les ménageries de la foire Saint-Laurent, jusqu'aux « réalisations », aux tableaux où nous retrouvons avec ravissement l'emploi ingénieux de cette étude prise à quelques pas de là et qui n'était pour le peintre qu'un document. De cette vision d'ensemble jaillit la compréhension de tout un caractère, de toute une existence d'artiste. On a l'impression d'une nature admirablement équilibrée, observatrice sans fatigue, pour qui regarder était un plaisir. On imagine volontiers un homme pondéré, soucieux de vérité, puissamment organisé au physique comme au moral, confiant dans la vie, aimable et souriant. C'est bien ainsi d'ailleurs qu'apparaît Desportes à travers la biographie que lui a consacrée son fils et qui fut lue à l'Académie en 1748. Sa vie fut facile et dégagée de ces accidents qui ébranlent le talent ou assombrissent l'humeur.

Né Champenois et paysan, il vint de bonne heure à Paris chez un oncle qui, lui voyant du goût pour le dessin, le confia à l'un de ses amis, le peintre Nicasius, élève de Snyders : dans cet atelier, Desportes travailla avec de médiocres moyens pendant quatre années; puis, le maître étant mort, le disciple alla dessiner à l'Académie. Sans doute connut-il ensuite les aventures de tous ceux qui débutent dans les arts, les travaux incertains ou ingrats ; mais, très jeune encore, il épousa une honnête marchande de lingerie et de dentelles dont le commerce florissant lui procura, nous confie son fils, « le précieux loisir de faire ces nombreuses études de fleurs et d'animaux qui lui ont tant servi dans la suite ». A trente-quatre ans, déjà estimé, il fut sollicité d'aller exécuter les portraits de la reine et de divers princes de Pologne. Il partit pour ce pays en 1695 avec un congé du roi pour deux années et y obtint d'éclatants succès. Rappelé en France en 1696 par Louis XIV, il reprit son métier de peintre d'animaux que seul il exerçait alors. Trois ans plus tard, il était reçu membre de l'Académie, pensionné du roi, logé au Louvre.

Depuis lors, Desportes n'eut plus d'autre histoire que celle de ses œuvres dont le nombre est énorme. Surchargé de commandes, il semble avoir travaillé avec la même conscience, la même facilité de production, la même curiosité de la nature, jusqu'à sa mort, en 1743 : il avait alors quatre-vingt-deux ans.

Un grand amour de la vérité, un sentiment exact de la nature, l'aversion pour tout ce qui est conventionnel, telles sont les impressions que l'on emporte de ce coin d'atelier où nous fait pénétrer l'exposition de Beauvais. Pour avoir une vision complète, il faudrait y ajouter les tableaux et les esquisses que possède le Louvre et tant d'œuvres, dispersées ou perdues, dont Desportes fils nous a laissé une sorte d'inventaire; car la collection de Sèvres ne nous donne qu'une sélection de toiles et de portefeuilles, faite dans un but très précis d'utilité pour les décorateurs de la Manufacture. Nous n'y trouvons rien de cette période limitée de sa vie où Desportes fut portraitiste, et pourtant combien il serait curieux de voir si le peintre, après avoir appris cet art dans l'atelier de son grand ami de Troy, avait su conserver dans ses portraits ce besoin de sincérité qui nous charme dans ses études



F. DESPORTES. — HALLALI DE SANGLIER.
Peinture. — Manufacture de Sèvres.

de paysages, de fleurs ou d'animaux! Pas davantage nous ne trouvons trace de sa collaboration avec Audran, « lorsqu'il composait et plaçait lui-même, dans les grotesques de son ami, toutes sortes d'espèces d'animaux, ingénieusement groupés avec les ornements et peints artistement sur un fond blanc et or ». Par contre, nous y découvrons une face du talent de Desportes qu'aucune autre collection n'avait permis de connaître : le paysagiste; et c'est vraiment, cette fois, la « révélation » d'une personnalité profondément originale, en avance de cent cinquante ans sur ses contemporains. Desportes fils raconte que son père « portait aux champs ses pinceaux et sa palette toute chargée, dans des boîtes de fer-blanc, qu'il avait une canne avec un bout d'acier long et pointu pour la tenir ferme dans le terrain, et que, dans la pomme d'acier qui s'ouvrait, s'emboîtait à vis un petit châssis de même métal, auquel il attachait le portefeuille et le papier » ; il ajoute « qu'il n'allait pas à la campagne, chez ses amis, sans porter ce léger bagage, avec lequel il ne s'ennuyait point ».

N'est-ce point là la façon de travailler que prétendirent instaurer les peintres de l'École de 1830 et ne trouve-t-on pas déjà en Desportes ce besoin de notation directe, d'observation exacte qui caractérise la conception moderne du paysage? Aussi les résultats nous surprennent-ils par la hardiesse et la simplicité de leur composition et de leurs moyens. Ce sont des « choses vues » et reportées rapidement sur la toile ou le carton par un observateur patient, habile à enregistrer la vision d'ensemble d'un panorama comme à noter un geste ou une attitude. L'on y goûte une telle sincérité d'impressions que tous ces paysages habilement brossés nous disent immédiatement le coin de France qu'ils représentent : ni le Midi brutal, ni le Nord voilé, mais les vallonnements modérés et aimables, l'atmosphère limpide, les lointains transparents de cette banlieue qui s'étend de Versailles à Saint-Germain et où chassaient les rois de France au XVIII[e] siècle. Les mêmes qualités de spontanéité, le même éloignement de tout ce qui sent la convention se retrouvent dans les ébauches de grandes compositions qui sont parmi les œuvres de Desportes; entre autres, il y a à Beauvais une esquisse à peine brossée (n° 131 du catalogue), réduite aux dimensions d'un feuillet de papier, représentant un *Repas de chasse* sous bois, que n'aurait désavouée aucun peintre de l'école naturaliste.

Desportes a en outre un sentiment exquis de la couleur; il en eut à ce point le souci que l'étude au crayon lui avait paru très tôt insuffisante et qu'il avait adopté le procédé de peindre sur du papier fort non huilé qui permettait de retoucher et de terminer tout de suite ses études. Ce compositeur de modèles de tapisseries, de grands panneaux, si adroit dans l'agen-



F. DESPORTES. — CHIEN EN ARRÊT SUR UN FAISAN.
Peinture. — Collection de M. le marquis de Marescot (1).

cement des ensembles décoratifs, perdait le goût de toute convention lorsqu'il se livrait à l'examen de la nature, et cela donne à ses portefeuilles une grâce infinie, parce qu'il n'a jamais, en étudiant, recherché l'effet, mais simplement noté ce qu'il voyait : une expression, un geste, une harmonie

1. Au dos de cette peinture, signée et datée *1709*, on lit une curieuse note manuscrite de l'époque, indiquant le sujet du tableau qui servait de pendant à celui-ci; voici le texte de cette note : « Un sujet de chasse : au bord d'un marais où se trouvent réfugiés plusieurs canards sauvages, un chien epagneul leur donne la chasse : l'un d'eux a déjà pris son évolé (*sic*), tandis qu'un autre s'élance contre le chien pour défendre des petits qui se réfugient près de la mère. Peint par Desportes, 1719. »

ou une couleur. Quoi de plus hardi et de plus vrai que l'attitude de ces chiens qu'il avait vus, au cours des chasses royales, culbutés par le sanglier? quoi de plus naturel que l'immobilité de ce petit âne qu'il avait remarqué au coin de quelque champ? quoi de plus émouvant que ces paysages dans lesquels l'artiste semble avoir fait passer tout son plaisir de « regarder » ? Devançant son époque, il a su éliminer tout ce qui n'était pas caractéristique, discerner dans chaque chose l'essentiel; il a eu le secret de la simplicité et de la vérité : et c'est par là qu'il apparaît comme un précurseur.

Sans doute, Desportes n'a-t-il pas été le seul à son époque à avoir ce sentiment de la nature, cette puissance de vie et d'expression. Mais il est le seul, croyons-nous, dont le hasard ait conservé intacts jusqu'à nous ce témoignage d'intimité que constitue l'atelier d'un grand artiste, le secret de son œuvre et, pourrait-on dire, ses instruments de travail. C'est donc une collection unique qui est actuellement exposée à Beauvais, et il faut avant tout lui conserver ce caractère d'ensemble, cette unité qui permettent de connaître la façon de travailler, les étapes de l'œuvre d'un peintre admirable. Sèvres et son musée peuvent être jugés un cadre trop étroit pour un enseignement aussi élevé et aussi précieux. On peut envisager la nécessité de mettre ces documents mieux à portée du public qui étudie. Mais, ici ou là, il y a une condition essentielle à imposer : c'est que la collection reste entière, qu'elle soit exposée dans sa totalité, dans sa variété, avec ses inégalités même, qu'elle demeure en un mot « l'atelier de Desportes ».

G. LECHEVALLIER-CHEVIGNARD.
Administrateur de la Manufacture nationale de Sèvres.



F. DESPORTES. — ÉTUDES D'ANES.
Esquisse peinte. — Manufacture de Sèvres.



Hippolyte Lefebvre. — Études de figures pour « l'Hymne sacré ».

TROIS MONUMENTS AUX MORTS DE LA GUERRE

Si l'on voulait rajeunir les conclusions des salonniers d'autrefois, qui ne manquaient presque jamais d'affirmer tous les ans la supériorité de nos sculpteurs sur nos peintres, ne suffirait-il pas de réunir et de comparer les principaux ouvrages, peints ou sculptés, que la plus poignante des guerres a fait naître ? A vrai dire, cette constante supériorité d'un art sur un autre parut longtemps justifiée par une savante sagesse de métier plutôt que par la force inventive du sentiment ; mais cette fois, enfin, c'est la beauté du sentiment, dans sa robuste expression plastique, qui nous arrête devant trois grands projets nouveaux de monuments funéraires.

Le modèle du premier figurait à l'entrée du Salon des Artistes

français; et c'est l'œuvre dont M. Henry Bouchard a reçu la commande pour le Panthéon. Les deux autres sont des projets encore inédits et sans destination précise, imaginés tout récemment par MM. Hippolyte Lefebvre et P. Landowski. Ces trois noms nous dispensent, n'est-ce pas? d'un long commentaire et de toute présentation, puisque chacun d'eux parle de lui-même au souvenir : dès qu'on les prononce, aussitôt s'impose l'effort de trois personnalités bien distinctes, qui n'ont d'autre lien que leur loyauté dans le renouvellement de nos traditions.

Aux Héros inconnus, aux Morts ignorés : dans la solennité du Panthéon, le titre seul du monument de M. Bouchard rappellera que la Patrie n'est pas uniquement « reconnaissante » aux grands hommes dont le nom vole vivant sur toutes les lèvres, mais aux dévouements obscurs qui confirment cette mélancolique réflexion d'un sage : « Combien d'hommes admirables, et qui avaient de très beaux génies, sont morts sans qu'on en ait parlé ! » Dans le bras droit du transept, la clarté du monument se détachera sur le fond d'une tapisserie des Gobelins, non loin du chef-d'œuvre de Puvis de Chavannes, dont il n'interceptera pas la vue : qualité toute négative, celle-là, mais très appréciable en ce musée disparate et composite, où le manque d'unité dans la décoration murale n'est pas moins choquant que l'encombrement de la statuaire !

Au Salon de 1920, comme au Panthéon, plus tard, et parmi tant de poncifs dolents ou mélodramatiques, mal « inspirés » par la guerre, le modèle en plâtre nous certifiait déjà que l'ensemble sera sobrement grandiose quand il apparaîtra dans sa matière définitive, en cette belle pierre de Bourgogne, à la pulpe rose et granitée, où fut taillé le grave *Pierre de Montereau* qui se morfond au jardinet du Carrousel, à côté d'un *Nicolas Poussin* contemplatif, au lieu de voisiner avec les débris délicats de son œuvre, au petit square ombreux de Saint-Germain-des-Prés... En regard de la reproduction totale, voici la brève description de l'ensemble : en bas, l'obscur Poilu, le Mort anonyme, étendu sur le socle comme un *gisant* moyenâgeux; l'exactitude même de l'uniforme ne contredit point le rapprochement, que nous avait déjà suggéré *la Tombe d'un soldat,* du maître Bartholomé. L'humble héros casqué n'est pas sans précurseurs dans l'œuvre même de M. Bouchard, et rappelez-vous, rigides sous leur



Henry Bouchard. — Aux Héros inconnus, aux Morts ignorés.

suaire, au Salon de 1910, les quatre victimes du dirigeable *République*, alignés dans la mystérieuse fraternité de la mort.

Dans sa terrestre simplicité, cette base est surmontée d'une large stèle avec frise en très bas relief, où s'inscrit la stylisation des différents genres de mort : la mer, l'éboulement, les fils barbelés, la carbonisation de l'aviateur dans les flammes. Deux petits bas-reliefs latéraux, *la Reconnaissance* et *le Sacrifice*, inclinent sur une tombe deux enfants porteurs d'une couronne et le profil ridé des vieux parents.

Deux grandes figures dominatrices veillent ce mort dans un calme un peu hiératique : *le Souvenir* et *la Gloire;* et sur ces palmes épandues se pose une petite Victoire ailée. Sans vaine complication de littérature ou de symbole, on sent que l'artiste a voulu seulement exalter l'âme des foules par la vue et couronner la prosaïque réalité par la poésie du rêve : « L'éloquence, a dit Ballanche, est autant dans ceux qui écoutent que dans celui qui parle » ; « il en est de même de la musique », ajoutait Liszt, et la statuaire silencieuse exerce pareillement sa toute-puissance sur ceux qui regardent. Aussi bien, le sculpteur poétiquement vigoureux et familier du *Labour* nous permettra-t-il de donner à son œuvre de guerre la touchante mélodie d'une épigraphe virgilienne :

Ignarum Laurens habet ora Mimanta...

Avec M. Hippolyte Lefebvre, vous pressentez que c'est le sentiment qui s'extériorise, pour ainsi parler, dans la forme et que voici, par excellence, la sculpture humaine; mais, avant de l'avoir vue, auriez-vous deviné l'idée très originale et si noblement émouvante que le statuaire des *Aveugles* et de *Miss Cavell* a matérialisée pour rendre hommage à nos morts ?

Les morts, — tous ces braves épars dans nos champs dévastés, — sont invisibles et présents dans son œuvre douloureuse; et quelles figures a-t-il évoquées? Les mères, les femmes de France qui, résignées et même consentantes, chacune avec la physionomie particulière de son âme et de sa race, ont vaillamment offert leurs fils à la Patrie menacée, si longtemps meurtrie... *Bella matribus detestata :* vous connaissez le mot plein d'humanité du poète latin; mais, sans se draper dans une attitude stoïque ou cornélienne, les mères françaises acceptent le sacrifice,



Henry Bouchard. — Le Souvenir et la Gloire.
Figures pour le Monument « aux Héros inconnus, aux Morts ignorés »

elles offrent simplement leur inconsolable douleur à la Patrie victorieuse et convalescente, et d'une seule voix de silence et d'ombre elles entonnent courageusement le chant de victoire...

De là, le titre de ce beau groupe conçu sur le vif des longs mois de guerre, en pleine angoisse, et d'après cette nature que rien ne remplace aux yeux de l'artiste, mais lentement réalisé depuis un an, dans le recueillement du souvenir : *l'Hymne sacré*, c'est le chant qui monte de ces âmes sublimes à ces bouches muettes : et cet hymne n'est pas un thrène funèbre, mais un péan silencieux. Une lyrique et discrète exaltation rapproche en un même élan de pensée ces visages souffrants et ces humbles manteaux : on dirait d'un *Stabat mater* qu'illumine et redresse la conscience radieuse du sacrifice : et le rayonnement de la victoire idéalise le regret, ce mode mineur du souvenir.

Point de gestes, aucune grimace d'expression forcée : la statuaire d'aujourd'hui, comme la musique, « a peur de l'emphase » ; mais cette crainte salutaire, et toute française, des exagérations romantiques ou des décors flamboyants n'abolit pas ici la candide éloquence qui n'est, dans son intimité profonde affleurant à ces faces meurtries, que « l'émotion de la vérité ». Comme les plus conscients de leurs courageux enfants, dont on a publié les lettres, ces mères françaises nous disent familièrement et silencieusement que le sacrifice ne fut pas vain, que rien ne se perd d'un devoir accompli dans l'ombre et que le plus obscur est l'artisan du triomphe...

Devant l'autel de la Patrie, — un grand mur nu, simplement décoré de croix, — telle est la certitude qui groupe ces deuils inspirés, dont le poétique apaisement contraste avec la triviale gesticulation des trop nombreux monuments de circonstance.

En regard de M. Hippolyte Lefebvre, il est tout à fait intéressant de pouvoir placer M. Landowski : car, si l'auteur des *Aveugles* en costume contemporain s'est manifesté, depuis 1902, le plus classique des novateurs, l'évocateur des temps héroïques ne serait-il pas l'un des défenseurs les plus originaux de la tradition rajeunie ? Depuis *les Fils de Caïn*, trilogie de bronze du Salon de 1906, jusqu'à ce vigoureux *Pugiliste*, très antique en son actualité, du Salon de 1920, on perçoit dans son art le désir constant de retremper la plastique aux ondes



HIPPOLYTE LEFEBVRE. — L'HYMNE SACRÉ.

Maquette originale

primitives et toujours vives de la source grecque; et sous quel aspect ce fervent de la forme nue va-t-il évoquer nos morts ?

Sa réponse à cette question s'intitule aujourd'hui *les Fantômes :* huit figures qui sortent de terre et se dressent, très simples dans leur accoutrement de guerre, du sol abrupt où furent les tranchées... Voici, largement caractérisés, mais reconnaissables comme des portraits généralisés par la magie du souvenir, le vieux territorial, le petit poilu, le mitrailleur, le grenadier, l'aviateur, le marin, le terrassier muni de sa pioche...

Un statuaire aussi conscient des ressources et des limites de son art ne se prête guère aux trop littéraires subtilités du symbole; il sait, cependant, que le plus matériel des arts en est, dans sa sobre majesté, le plus idéal, et voici, quand même, au second plan, l'Espoir aux yeux clos qui se réveille de la tombe, la tête levée vers le ciel : ces morts, qui nous ont sauvés, ne sont-ils pas, en effet, les vivants véritables, comme l'eût dit Walt Whitman ; et c'est nous qui sommes ici-bas les fantômes, la chétive apparence et la misérable métaphore d'un indicible au-delà !

Dans sa cadence naturelle et son rythme imperceptible, où l'effort de la composition se dérobe, ce projet, sous toutes ses faces, a grande allure ; et la silhouette serait éloquente, en pierre dure et mate, en marbre indestructible, en bronze éternel, de ce groupe d'énergiques revenants, de trois à huit mètres de haut, selon les exigences de l'emplacement choisi... Mais, d'abord, quel sera cet emplacement ?

De loin, massés très haut, sur un tertre, on aperçoit très bien ces morts debout à l'appel de la victoire sur le front : pas d'autre décor que l'espace immense et le ciel étoilé sur leurs têtes sans nom ; nos yeux, déjà, les évoquent à Douaumont, ces ressuscités de la tragédie de Verdun ; leur place est à l'honneur, après tant de peine : oui, certes, mais ne pourrait-on pas soutenir avec d'aussi justes raisons, qu'il serait peut-être dommage, après tout, de priver Paris de leur présence réconfortante ? Paris, trop vite oublieux, saurait se ressaisir à leur vue.

En vérité, comme ce simple et large groupe de rudes « fantômes » apparaîtrait plus émouvant, dans la sobriété de ses lignes, que chacun de ces prétentieux projets que rapprochait tout récemment, à l'Hôtel de Ville,



Paul Landowski. — Les Fantômes.

le concours ouvert par la municipalité parisienne pour élever un monument « à la gloire de l'Armée française » ! On ne retrouvait guère, en l'indigente complication des nombreuses maquettes d'un *Monument au Poilu*, « ce héros anonyme tiré à des milliers d'exemplaires et qui sauva la France et la civilisation », — tel que l'a défini sans phrases le général de Castelnau dans la Galerie des Batailles, tel que le statuaire Landowski l'a réveillé de sa tombe... Aussi bien, le concours a-t-il paru très faible aux regards mêmes de la municipalité qui l'avait ouvert, puisque le jury, présidé par le Préfet de la Seine, a jugé bon de formuler le vœu qu'un nouveau programme pût remettre prochainement en présence les auteurs des projets primés; et que le Dieu des Armées préserve à jamais nos avenues ou nos places de cette vaine profusion de figures allégoriques et de colonnes plus ou moins rostrales que la pauvre imagination de nos modernes décorateurs nous a fait entrevoir ! L'un s'emparait des Champs-Élysées ou de l'avenue du Bois, l'autre du Carrousel ou du jardin des Tuileries, déjà trop encombré par tant de monuments d'ordre politique ; un troisième, plus démocratique, songeait à la place de la Nation, qui fut celle du Trône... Car le jury lui-même ne semble pas avoir envisagé l'endroit de la capitale du monde où s'érigerait un pareil hommage : on commande un monument, on ouvre un concours, sans aborder la question d'emplacement, qui, pourtant, devrait venir la première, puisque, en bonne logique, elle n'est que l'appropriation de la statuaire décorative à son cadre ; et c'est ce problème qui nous hante, en rapprochant dans notre pensée deux grands ouvrages que Paris, trop de fois enlaidi par la sculpture officielle, a mérité de retenir.

A leur sujet, pour conclure, une idée nous vient, que nous n'hésiterons pas à suggérer à qui de droit.

Vous connaissez les deux petits squares latéraux et parallèles, alignant leurs arbustes poudreux et leurs pelouses désertes devant la majestueuse entrée des Invalides : ne vous semble-t-il pas qu'on pourrait aisément les transformer, sans sacrilège architectural, en cadres appropriés à nos deux monuments d'une formidable guerre et d'une victoire douloureuse ? Et cela d'autant mieux que *les Fantômes* de M. Landowski se dresseraient à merveille en face des *Mères* de M. Hippolyte Lefebvre : le sujet des deux groupes est différent, la



Paul Landowski. — Les Fantômes.

conception tout autre ; mais, en réalité, par une coïncidence vraiment opportune, la disposition des figures offre de saisissantes similitudes : à l'appel de ces mères éplorées sembleraient surgir ces fantômes... M. de Chateaubriand, l'admirateur des Invalides, et qui se donnait pour connaisseur en architecture, vous ferait sentir mieux que nous la profondeur de telles affinités dans la majesté du lieu.

Cette parenté d'allure pourrait fort bien décider de leur rapprochement : en contre-bas de l'Esplanade, dans l'encadrement monumental d'un escalier de quelques marches et d'une longue frise circulaire où s'inscriraient de glorieux souvenirs, on placerait, d'un côté, les soldats qui s'éveillent, de l'autre, les mères qui rayonnent dans leur douleur ; chacun selon son rêve plastique et son instinct sculptural, deux maîtres de la forme associeraient de hautes pensées ; Paris, déshonoré par tant d'importuns produits de la statuomanie contemporaine, posséderait un *Monument de la grande Guerre*, qu'on pourrait continuer, compléter, prolonger peut-être, plus tard, sans nuire à la perspective auguste. Au surplus, l'année qui devrait célébrer le bicentenaire de la mort de Coysevox ne vous paraît-elle pas favorable à l'étude de pareils projets, dont la réalisation décorative rattacherait l'heure présente à nos gloires passées ? La tâche est délicate, mais grandiose ; un architecte inspiré par le respect de la beauté de Paris ne manquerait pas d'y trouver une gloire légitime ; et, pour le jour maintenant prochain du centième anniversaire de sa naissance, si le Parisien Charles Baudelaire se réveillait comme nos morts, il ne pourrait plus répéter que la France, en ses évocations patriotiques, ne se montre jamais poète ni foncièrement artiste...

Un projet à creuser — c'est le mot — pour la plus grande gloire de l'art français.

Raymond BOUYER





Coupe d'art attique décorée d'une peinture représentant Atalante.
Musée du Louvre, Collection Messaksoudy.

LES MUSÉES

LA COLLECTION MESSAKSOUDY AU MUSÉE DU LOUVRE

M. le Conservateur du Département des Antiquités orientales et de la Céramique antique au Musée du Louvre nous adresse la note suivante :

Au IVe siècle avant notre ère, une colonisation hellénique très florissante était installée au sud de la Russie, dans la Chersonèse Taurique (Crimée actuelle). Depuis plus d'un siècle, des fouilles nombreuses ont mis au jour, dans cette région, de belles œuvres d'art grec fabriquées pour les princes scythes ou les riches particuliers. Ces trouvailles ont enrichi surtout le Musée de Pétrograd; quelques spécimens seulement sont entrés dans les diverses collections d'Europe. L'occasion

se présenta récemment, pour le musée du Louvre, d'acquérir en bloc une collection de ce genre, constituée à Kertch (ancienne Panticapée), depuis de longues années, par les soins d'amateurs et d'archéologues compétents. La vague du bolchevisme, parvenue jusqu'en Crimée, contraignit en 1919 les propriétaires à se réfugier en France et à se défaire de leurs antiquités.

C'est un ensemble d'environ 300 pièces, comprenant à peu près toutes les catégories d'objets que l'on recueille dans les nécropoles de la Crimée et de la province de Kouban : vases grecs, terres cuites, bronzes, monnaies, plâtres peints, verreries, bijoux et parures. Nous recommandons spécialement à l'attention des visiteurs deux admirables vases, dont l'un, une coupe représentant l'héroïne Atalante en athlète prêt à la lutte, appartient à la plus belle période de l'art attique, contemporain de Phidias, et dont l'autre, une œnochoé noire à frise de petits personnages en barbotine peinte et dorée, a pour sujet la naissance de Vénus sortie de l'onde amère.

Ces deux chefs-d'œuvre sont accompagnés de belles verreries aux formes élégantes, aux couleurs nuancées et irisées, parmi lesquelles on notera de hautes aiguières, un bol peint (oiseaux et guirlandes) de technique extrêmement rare, des vases à inscriptions, etc.

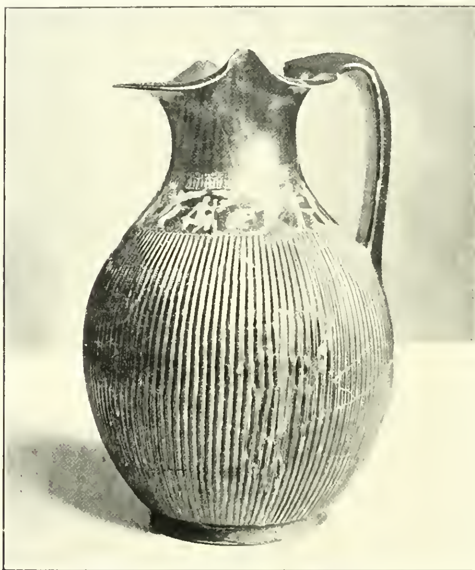
Dans une vitrine plate, on a exposé une soixantaine de colliers composés de perles en pâtes de verre, cornalines et agates, coulants et pendeloques d'or, qui permettent de suivre l'évolution de la parure féminine depuis le ve siècle jusqu'à l'Empire Romain. Dans une autre, ont pris place des plâtres peints et des bijoux d'or. Dans une troisième, est placé le contenu d'une tombe d'époque gothique, datée du IIe siècle par des empreintes de monnaies; on y voit, avec une couronne de feuillages d'or, une grande épée en fer, à garde de jade, poignée d'argent et pommeau d'or enrichi de pierres, de nombreuses boucles en argent provenant de ceinturons en cuir ou de harnachements de chevaux, et — pièce rare entre toutes — une charmante pyxis hexagonale, en argent recouvert d'une mosaïque d'émaux, qui passait pour être un des plus anciens spécimens de l'émaillerie orientale. La comparaison de ces divers objets avec les bijoux de l'époque mérovingienne est des plus instructives pour l'histoire des origines de notre art médiéval.

On peut donc dire que par son intérêt historique comme par sa valeur



Une des vitrines de la collection Messaksoudy au Musée du Louvre.

artistique cette nouvelle acquisition compte parmi les plus importantes que le Louvre ait faites depuis longtemps. Pour la mettre en vue dans une partie très fréquentée du musée, on a choisi comme lieu d'exposition temporaire la salle du *Sacre de Napoléon*, par David (salon des Sept Cheminées).



ŒNOCHOÉ NOIRE

à frise de personnages en barbotine peinte et dorée
représentant la *Naissance de Vénus*.
Musée du Louvre, Collection Messaksoudy.

191

ENGLISH SUMMARY OF THE ISSUE OF SEPTEMBER-OCTOBER 1920

CONTENTS

The Origin of Romanesque art (first article) **: the Birth of the regional schools of architecture.** *by Louis Bréhier, professor of History in the Faculty of letters, Clermont-Ferrand,* p. 129.

— Prior to the twelfth century, neither the archaical traditions of the South-East or of the North of France — the first, derived from the Orient; the latter, a mere survival of Carolingian architecture — constituted regional schools, in the proper sense of the word. On the other hand, in Aquitaine and Burgundy, between the tenth to the end of the eleventh centuries, there existed new traditions whence Romanesque art sprung. The starting-point of these innovations appears to have been the desire to create church-plans better adapted to the new needs of religious life; for instance, the cult of saint's shrines with the resulting pilgrimages. The slow evolution of these two centuries may be divided in to three phases : first, the confused period, of the tenth century which witnessed the creation of the apse with ambulatory and side-apses; secondly, the period from 1000 to 1050 which may be termed that of architectural renewal. At this time of popular enthusiasm, certain local tendencies become evident : and lastly the second half of the eleventh century when the regional schools appear with true physiognomy.

Contemporary engravers : Armand Coussens, *by Clément-Janin,* p. 144.

— Landscapes, gipsies, farm scenes, views of Nîmes, Avignon and Paris, are the favorite subjects which Armand Coussens has agreably interpreted in the seventy five engravings « au vernis mou » executed since 1912.

The Collections of the Court of Austria : the Tapestry Exposition at the Belvidere, Vienna, *by Mme M. Pollak,* p. 151.

— The actual exposition of one hundred tapestries from the Imperial collections, the greater number of which have hitherto been inaccessible to art lovers, contains many wonderful examples dating from the sixteenth to the eighteenth centuries.

The Collections of the Sèvres porcelain Manufactory : the « Atelier » of François Desportes, *by G. Lechevallier-Chevignard, administrator of the Sèvres National Manufactory,* p. 163.

— The recent exposition, at Beauvais, of this collection of canvases, studies and drawings, which form an almost unique illustration of an artist's « atelier » in the

eighteenth century, has revealed a side of Desportes' art, that has been ignored up to the present time, save to the few historians who had seen the collection at Sèvres where it has served the workers in the Manufactory since 1785, date when it was purchased by the king from one of Desportes' descendants.

The « atelier » reveals Desportes as a landscape painter of considerable power. His love of truth and aversion for the conventional as well as his habit of sketching « en plein air », show him almost as a precursor of the school of modern landscape.

Three Monuments in honor of the War's heroes, *by Raymond Bouyer*, p. 177.

— The first of these monuments, which are perhaps the finest that the war has inspired, is that by Henry Bouchard in honor of the anonymous heroes, a work ordered for the Pantheon.

M. Bouyer suggests that the other two monuments, namely *the Mothers of France* before the altar of the country, by Hippolyte Lefebvre, and *the Phantoms* of P. Landowski, be erected near the entrance of the « Invalides ».

The Museums : Notes on the Messaksoudy Collection in the Louvre Museum, p. 187.

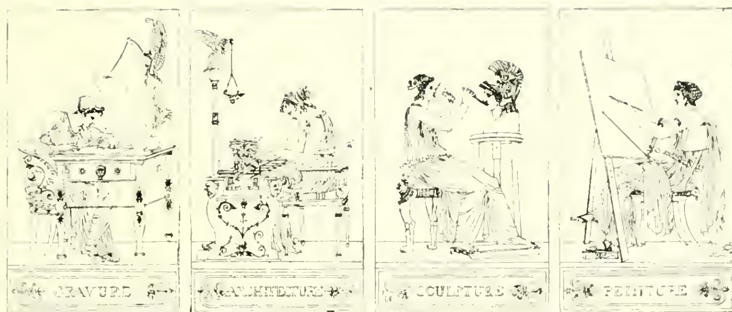
— This collection contains some three hundred Grecian vases, terra-cottas, bronzes and jewels found in Crimea on the site colonized, by the Greeks, in the fourth century b. C.

Florence INGERSOLL-SMOUSE.
Doctor of the University of Paris.



Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI



NOTRE TRIBUNE

LA FONDATION AMÉRICAINE
POUR LA PENSÉE ET L'ART FRANÇAIS
(A PROPOS D'UN ARTICLE)

> J'exprime à Mme G. Blumenthal la profonde reconnaissance du Gouvernement français pour sa belle et utile fondation.
>
> Je remercie les fidèles amis de la France qui élèvent ce monument permanent à la gloire de la Pensée et de l'Art français.
>
> Nos jeunes écrivains et artistes, héros et victimes de la guerre, trouveront dans cette délicate attention de nos amis d'Amérique, une nouvelle preuve de la fraternité profonde et sincère qui unit nos deux républiques.
>
> *(Message de M. Millerand.)*

Il nous faut revenir aujourd'hui sur la nouvelle fondation dont nous avons parlé dans notre supplément, le *Bulletin de l'art*, du 10 juillet.

Le geste très noble d'où elle naquit est le plus désintéressé qui soit. Pour cette raison surtout, il a touché profondément nos compatriotes. Lorsqu'à l'automne de l'an dernier, Mme Blumenthal quitta notre pays où elle vient périodiquement avec le printemps pour y passer les beaux

jours, elle nous dit : « Votre pensée, vos livres, vos œuvres d'art forment un trésor sans égal au monde et sont réellement les phares de l'humanité. Si nous avons de tout cœur essayé de soigner vos blessures pendant la guerre, il nous faut maintenant nous occuper de vos intellectuels. Ils en ont besoin : les rayons de leur génie doivent briller au delà des mers jusqu'à nous ». Partie tout l'hiver, elle nous écrivait cependant : « Je pense à mes amis et je travaille pour eux ». Aussi quand elle revint avec l'avril et qu'elle nous eût déclaré radieuse : « J'ai de l'argent, nous allons faire quelque chose, il faut m'aider », avons-nous trouvé cela tout simple, comme nous trouverons naturel encore, sachant la volonté cachée derrière son sourire, qu'elle nous dise joyeuse, l'année prochaine : « Vous savez j'ai réussi, voici d'autres bourses... ».

Dès son retour à New-York, elle s'était ouverte de son projet à l'un des représentants les plus actifs de nos services diplomatiques, M. Knecht; celui-ci l'orienta utilement; puis ses amis, un à un, convaincus de la beauté d'une cause plaidée d'un tel cœur, donnèrent leur nom d'enthousiasme et signèrent des chèques princiers[1]. Ces noms, nous voudrions les inscrire en belles lettres sur les parois d'un Panthéon de la Reconnaissance française en compagnie de ceux de nos amis du nord, du sud, de tous les climats, de toutes les mers, qui depuis six ans nous donnent mille preuves de l'affection qu'ils avaient au cœur, — comme s'ils trouvaient enfin l'occasion de manifester de la manière la moins oubliable que, suivant la belle parole, la France était vraiment au fond de l'âme leur seconde patrie.

On imagine avec quelle joie tous s'efforcèrent d'aider à la réalisation d'aussi généreuses volontés. Quelques-unes des plus hautes personnalités dont s'honore le pays voulurent bien exprimer les sentiments que faisaient

1. Dix bourses de 120.000 francs produisant 6.000 francs de revenus sont déjà fondées. Les voici avec les noms des donateurs et les titres qu'elles doivent porter :

Littérature et Poésie. — 1° *M. Henri P. Davison*, donateur. Bourse à la *Mémoire de Jane A. Delanux*, chef des American Red Cross Nurses, morte au service de la Croix-Rouge.— 2° *M. Edward R. Stettinius*, donateur. Bourse *Général Pershing*.

Peinture. — Bourse *Judge William N. Cohen*, donateur.

Sculpture. — 1° Bourse *Florence Blumenthal*, donateur. — 2° Bourse *Henri Walters*, donateur.

Arts décoratifs. — 1° *M. J. Pierpont Morgan*, donateur; Bourse *John Pierpont Morgan* (1837-1913). — 2° Bourse *Georges Blumenthal*, donateur. — 3° Bourse *Georges F. Baker*, donateur.

Musique. — Bourse *M. et Mme Thomas F. Ryan*, donateurs.

Gravure. — Bourse *M. Charles Hayden*, donateur.

naître en elles cette alliance intellectuelle si touchante[1]. On lira au début de ces pages les lignes qu'à ce sujet le chef du gouvernement adressait à la fondatrice. Celle-ci arrivait avec les pleins pouvoirs de ses amis, déléguée par eux comme leur représentante : travailler avec elle fut aisé et douce pour nous la tâche de transformer en textes pratiques, suivant la loi française, les projets de donation, d'élaborer des statuts et des règlements qui fussent empreints du libéralisme le plus éclectique, capables de susciter des œuvres sans enchaîner les individus, laissant à ceux qui seraient reconnus dignes d'encouragement la plus entière faculté d'œuvrer à leur guise sans nulle obligation de concours ou de présentation d'œuvres justifiant par la suite du labeur accompli[2], de trouver enfin pour juges des hommes au talent consacré dont les convictions, non figées dans les doctrines du passé, marqueraient toutefois les intentions des donateurs de n'encourager que les expressions les plus vivantes et les plus saines d'esprits jeunes et de tradition nationale[3].

1. Le comité d'honneur fut ainsi formé : M. Millerand, Président de la République. — MM. le Maréchal Joffre, le Maréchal Foch, l'Ambassadeur des États-Unis, l'Ambassadeur de France aux États-Unis, P. Deschanel, R. Poincaré, L. Barthou, L. Bourgeois, A. Briand, Ph. Berthelot, E. Boutroux, P. Boncour, Carnot, A. Fontaine, R. Koechlin, F. Jourdain, O. Sainsère, A. Tardieu, R. Viviani.

2. L'article « fondamental » des statuts s'exprime ainsi : « Article 2. — Cette Association a pour but de resserrer, dans le domaine de la Littérature et de l'Art, les liens qui unissent les Nations américaine et française et, en vue de cet objet, de rechercher des protecteurs de la Pensée et de l'Art français, de découvrir des jeunes gens d'avenir et de favoriser l'éclosion de leur talent, notamment au moyen de la création de bourses de 6.000 francs par an, à offrir pendant deux années consécutives à des écrivains, peintres, sculpteurs, graveurs, décorateurs et musiciens de l'un ou l'autre sexe, de nationalité française, ne dépassant pas l'âge de 35 ans au moment de leur nomination et qui seront désignés par l'un des jurys dont on parlera ci-après.

Dans les intentions des donateurs, les bourses ne doivent pas être distribuées dans un but charitable, mais décernées pour faciliter la création d'œuvres originales.

Toutefois, les deux premières années de la présente Association, les bourses seront attribuées exclusivement à des artistes hommes ayant fait la guerre. »

3. Voici la composition des différents comités :

Arts décoratifs : MM. Decœur, Dufrêne, Dunand, Follot, Jaulmes, Kieffer, Metman, V. Prouvé, J.-L. Vaudoyer, P. Vitry.

Gravure : MM. J. Beltrand, Ant. Dezarrois, Gusman, Jouas, Waltner.

Littérature et Poésie : Mme la comtesse de Noailles, MM. H. Bergson, R. Boylesve, R. de Flers, A. Gide, E. Jaloux, M. Proust, H. de Régnier, G. Riou, P. Valéry.

Musique : MM. J. Bonnet, Paul Dukas, G. Fauré, Florent-Schmitt, Vincent d'Indy, P. Lalo, H. Rabaud, M. Ravel, Guy Ropartz, Ch.-M. Widor.

Peinture : MM. Aman-Jean, L. Bénédite, A. Besnard, M. Denis, Desvallières, E. Laurent, Lebasque, L. Simon, Vuillard.

Sculpture : MM. Bouchard, J. Boucher, Bourdelle, Dampt, Desbois, Dardé, Lamourdedieu, Landowski, H. Lefebvre, Maillol.

Le Comité exécutif de la fondation comprend : Mme George Blumenthal, présidente ; M. Paul Léon, directeur des Beaux-Arts ; M. André Dezarrois, secrétaire général.

Le Directeur des Beaux-Arts, M. Paul Léon, voulut bien s'intéresser, non seulement officiellement, mais efficacement à l'œuvre, en entrant dans son Comité exécutif; son autorité et son approbation permirent de la mettre définitivement sur pied. Le but poursuivi fut exposé dans une réunion, avant les vacances, aux personnalités de la littérature et des arts choisies pour les jurys; sur quelques points des statuts, elles furent invitées à discuter; les arguments apportés, les corrections proposées par des hommes éminents qui avaient derrière eux les expériences de tout leur passé, firent voter d'un commun accord de légères mais heureuses modifications.

Nous nous excusons de nous être un peu attardé sur ces détails, mais ceci devait être dit; n'avons-nous pas vu l'un des membres du jury de peinture, homme d'autorité et de talent, entrer en campagne dans un quotidien d'abord, dans une grande revue ensuite, contre les buts même de la *Fondation*[1] ?

Pour M. Blanche, il n'y a plus de *jeunes*, de jeunes *pauvres*, en peinture du moins. Ceux-ci s'affirment aujourd'hui par un sens pratique, un talent des affaires qui touche au génie, tant il laisse derrière lui les petites ambitions des devanciers. Parlant de l'assemblée générale des jurys, il écrit : « A cette séance du comité, aucun des membres peintres n'apporta un nom de candidat : un jeune confrère nécessiteux, ou simplement gêné pour produire ce qu'il rêve, voilà le merle blanc... Chaque maître consulté répondit : « Je n'en connais pas ! » Ah ! comme il a raison d'ajouter que nous demeurâmes « stupide » devant cet aveu. Tout d'abord, nous nous demandons comment la parole historique a pu être prononcée tour à tour par chaque peintre, la question, elle, n'ayant point été posée, l'ordre du jour n'étant pas là; en outre, à la seconde séance de ce jury, il faut bien croire que les réponses négatives ne furent pas nombreuses, puisqu'en dernier ressort dix candidatures furent retenues pour examen. M. Blanche, il est vrai, ne fut présent ni à la séance dont il parle, ni à celles qui suivirent...

« Ah ! que la donatrice ne nous conseille-t-elle pas de nous intéresser aux vieillards », s'écrie-t-il. Mais, elle, venue en Europe avec un mot

1. J.-E. Blanche, *les Arts et la vie* (*Revue de Paris*, 1er octobre).



J. Boldini. — Portrait de Mme George Blumenthal.

d'ordre : encourager, à l'heure plus sombre que jamais des débuts, des jeunes gens qui puissent être demain la fierté de leur pays et propager au loin son génie, maintint son point de vue. Devons-nous le regretter? M. Blanche manie pinceau, plume, esprit et paradoxe avec — qu'il prenne ceci pour un compliment — une admirable... jeunesse. Mais entend-il être cru sur parole lorsqu'il affirme que cette jeunesse — pas la sienne, l'autre — est « presque indemne du struggle for life? ». Pour elle, fi de bourse ! Elle n'a besoin de rien, tout au plus lui sera-t-il « agréable de recevoir une voiture automobile, une petite Ford, une Citroën, pour se rendre, si le peintre est paysagiste, aux lieux où se trouve le motif, ou chez ses clients, châtelains, s'il s'agit d'un portraitiste, — car les peintres à la mode possèdent tous au moins une Rolls Royce » !

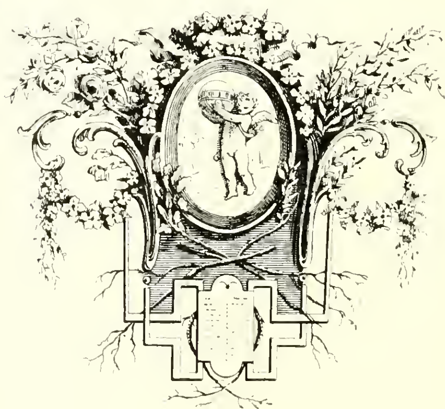
Nul des peintres en renom de nos relations ne roulant dans de semblables carrosses, nous en étions à chercher ailleurs, sans trouver, quand le jury de peinture sembla donner raison à notre distingué contradicteur. Dès la rentrée, en effet, les jurys s'étaient mis à l'œuvre; pour chaque branche de l'art l'unanimité se fit rapidement sur quelques noms, si bien que le 21 octobre, avant-veille du départ de la Présidente pour les États-Unis, la *Fondation* proclamait ses derniers lauréats. Mais, soit scrupules excessifs des jurés, soit effet du règlement rigoureux concernant l'âge et la condition essentielle d'avoir fait la guerre (autrement que comme simple mobilisé), un ou deux jeunes « espoirs » peintres furent écartés et la bourse demeurera réservée jusqu'au printemps prochain. Il faut l'avouer, ici les candidats se montraient moins brillants qu'ailleurs, en sculpture notamment, pour laquelle deux bourses semblèrent un minimum, tant elle apparut comme supérieure à sa rivale dans les Salons de l'année.

Résumons. Il a été demandé beaucoup aux jeunes élus[1] : d'être plus que de très bons élèves, — de s'être bien battus, — d'avoir déjà manifesté une nature originale d'artiste. Ils ont donné cela et plus que cela. Tous

1. Voici leurs noms : *Littérature* : MM. Jacques Rivière, Thérive; *Arts décoratifs* : MM. Paul Bablet (bijoux), Joseph Inguimberty (décoration peinte), Georges Serré (céramique) ; *Sculpture* : MM. Charles Malfray, Antoine Orlandini ; *Gravure* : M. Henri Binet; *Musique* : M. Georges Migot. Plusieurs d'entre eux ont été grièvement blessés pendant la guerre.

sont remarquablement doués et sujets d'élite. Lesquels parmi eux se signaleront plus spécialement? Ici, craignons de leur demander trop. Leur passé et ceux qui les ont couronnés répondent pour eux autant que des hommes peuvent répondre pour d'autres hommes. Au temps seul appartient le secret des êtres de génie. Mais si l'on considère le côté *perpétuel* de la *Fondation américaine pour la Pensée et l'Art français*, le geste de nos généreux amis auquel elle doit de vivre apparaîtra alors dans sa grandeur et dans toute sa signification pour l'avenir.

André DEZARROIS.
Secrétaire général de la *Fondation*.





DEVANT LE « RETABLE DE L'AGNEAU »

I. — LES VAN EYCK ET LA RENAISSANCE ITALIENNE
II. — QUELQUES PARTICULARITÉS DU RETABLE

J'ARRIVE de Gand. Mes yeux sont encore pleins des merveilles de *l'Agneau mystique,* revenu au bercail pour lequel il fut exécuté naguère.

Avec les frères Van Eyck, les incomparables artistes qui l'ont peint, avec Josse Vydt, seigneur de Pamele, et son épouse Isabelle Borluut, qui le commandèrent pour l'église de Saint-Jean, aujourd'hui Saint-Bavon de Gand, furent à l'honneur, en cette journée mémorable, M. le ministre d'État Van den Heuvel, qui put si heureusement faire insérer, dans le traité de Versailles, la restitution du célèbre retable à la Belgique, et le chanoine Van den Gheyn qui, pendant la guerre, sut cacher aux recherches allemandes les panneaux demeurés à Gand et remit hier à sa place le chef-d'œuvre que ses prédécesseurs n'avaient pas hésité à aliéner, en 1816, pour quelques milliers de francs.

De beaux discours furent prononcés le 4 octobre, enveloppés peut-être d'une Tradition un peu désuète. J'y reviendrai quand ils seront imprimés : *verba volant.* Il en est deux cependant qu'il faut mentionner aujourd'hui : celui de M. le ministre Destrée, qui, dans la cathédrale, sur les marches de l'autel, devant le polyptyque, prononça ces seuls mots impressionnants : « Au nom du gouvernement et du peuple belge, je déclare, en ma qualité

de ministre des Beaux-Arts, confier à la fabrique de l'église de Saint-Bavon les panneaux conservés au musée de Bruxelles et ceux envoyés de Berlin, afin que le chef-d'œuvre des frères Van Eyck soit conservé à jamais entier dans cette cathédrale, suivant le vœu des donateurs » ; puis, l'interprétation du tableau par le chanoine Van der Gheyn, où il décrivit les beautés du retable et en expliqua le sens théologique, — le résumé, du reste, du long travail que l'érudit chanoine avait consacré, il y a quelque temps déjà, à l'immortel chef-d'œuvre[1]. Mais, à mon tour, je voudrais ajouter quelques renseignements qui n'ont pas été donnés en cette occasion, notamment à propos de l'influence des Van Eyck sur la Renaissance italienne.

I

Il y a quelques mois, un de nos maîtres réputés nous les présentait comme une génération spontanée, créateurs d'un art dans lequel ils n'avaient pas eu de précurseurs : il nous montrait ensuite, dans un tableau qu'il attribuait aux Van Eyck, une inscription A G L A, qu'il nous affirmait être le critérium certain de l'œuvre des deux illustres peintres. Mais cette prétendue signature ne tardait pas à être expliquée : c'était l'acrostiche gnostique de quatre mots hébraïques, ATHA, GIBBOR, LEHOLAM, ADONAÏ, signifiant : *Tu es fort toujours, Seigneur*, employé depuis les temps les plus reculés, chez les Chaldéens eux-mêmes, comme amulette, pour préserver les femmes en couches, pour exciter l'ardeur religieuse. Ce n'est donc pas plus une signature, un monogramme, qu'ADONAÏ, SABAOTH, qu'on retrouve dans nombre de tableaux de cette époque.

Quant à la génération spontanée des Van Eyck, une brochure que vient de publier M. L. Maeterlinck, le savant conservateur du musée de Gand, montre par les textes les plus précis que, lors de l'apparition des deux frères, une école de peinture des plus florissantes, qui porta au loin la réputation de l'art flamand, existait depuis plus d'un siècle à Gand, comme à Bruges, à Anvers, à Tournai, le long de l'Escaut, cette route qui marche. Cette brochure met si bien les choses au point qu'au lieu d'être un début, l'œuvre des deux frères apparaît comme l'aboutissement d'une

1. Chanoine Van den Gheyn, *l'Interprétation du retable de Saint-Bavon, à Gand : l'Agneau mystique des frères Van Eyck*. Bruxelles et Paris, Van Oest, 1920, in-8°, grav.

chaîne dont les dernières mailles sont Malouel, avec sa *Pietà* de Troyes, Herman Rust, probablement un des trois frères Limbourg, neveux de Malouel, et Henri Bellechose, les auteurs du *Martyre de saint Denis* du Louvre (1416), peinture à l'huile, je pense, dont personne n'a jamais contesté l'admirable facture.



JEAN VAN EYCK. — PORTRAIT D'HOMME.
Londres, Galerie Nationale.

Devant l'impressionnante composition de *l'Agneau*, conçue avant 1427, — puisque, Hubert étant mort à cette date, Jean continue l'œuvre, — je songeais à la peinture italienne de cette époque, du début de la Renaissance. Il me souvenait qu'au delà des Alpes, *mais un peu plus tard*, allait se produire une très curieuse évolution.

Et d'abord, je me laissais aller à remonter les âges. Je me rappelais

qu'à partir de 1316, nous voyons les artistes flamands descendre vers le Midi, s'arrêter à Paris, où Jean de Gand, Pierre de Bruxelles, Jean de Locre travaillent pour Amédée V, au château de Gentilly, avec des artistes italiens, Bizuti, Giovanni Fornerio, Pierre d'Aquin, et aussi au château de Conflans où, pour Mahaut d'Artois, ils peignent des scènes de guerre, un *Embarquement de chevaliers*, un *Combat de Croisés*, malheureusement détruites.

Et partout, pendant ce XIV[e] siècle, on voit œuvrer ainsi les artistes flamands. Mais nulle part leur art n'est plus apprécié qu'en Italie. A la fin du siècle, Archérius emmène à Milan Jacques Coesne, pour travailler au Dôme, pendant que Pietro Giovanni di Tedesco, qu'on dit originaire du Brabant, exécutait depuis 1386, à Florence, pour Sainte-Marie-des-Fleurs, des statues dont l'influence sur Donatello et sur Ghiberti est si évidente.

Du commencement du XV[e] siècle, nous avons un document bien curieux. Quand j'étudiais, avant la guerre, les influences italiennes dans les *Très riches Heures du duc de Berry*, j'ai publié une lettre très intéressante d'un des familiers du duc : Salmon, voyageant en Italie en 1406, annonce au duc de Berry qu'il vient de trouver à Sienne un « ouvrier souverain » et qu'il le lui envoie, en lui avançant 200 écus. Cet artiste, c'est le mosaïste Domenico del Coro, qui reste absent de Sienne jusqu'en 1414. Et si on étudie son œuvre, on constate que la mosaïque du Dôme est essentiellement italienne, tandis que, dans la marqueterie du Palais de la Seigneurie, exécutée à son retour, une *Nativité* semble la copie d'une page flamande.

Et je me laisse encore entraîner dans une autre direction. Il y a quelque vingt ans, à Florence, la délicate petite *Adoration des Mages* du couvent de Saint-Marc, où Fra Angelico travaillait de 1436 à 1445, me posait un problème dont la solution m'échappait. Il a fallu que j'étudie le *Martyre de saint Denis* du Louvre, pour reconnaître dans cette *Adoration* les plus nettes influences de la Flandre, même sur l'Angélique, pourtant si profondément lyrique.

Mais pourquoi trouvons-nous ces influences aussi manifestes ? Pourquoi les Van Eyck, — car nous voilà parvenus au moment de leur célébrité, — ont-ils pris dans l'art transalpin une place lumineuse ?

C'est, je crois, d'abord, parce qu'ils arrivent avec une formule nouvelle pour les portraits. Les visages *de profil* de Pierro della Francesca, de Pisanello, inspirés des médailles, ils les remplacent par des figures *de face*, à mi-corps, où le modèle, calme, tranquille, regarde posément son peintre. Et ce n'est pas une mince révolution; c'est l'esprit d'analyse des Flamands, dont l'art tend si spécialement vers le détail.

Dans cet ordre d'idées, voilà qu'une bien curieuse confirmation de cette théorie nous vint naguère de Berlin. En 1888, le Dr Bode, ayant acquis pour son musée une *Tête de Christ* qu'il attribuait à Jean van Eyck et recherchant à quel type il pouvait la rattacher, publiait une médaille, dont l'avers représentait un Christ *de profil*, ajoutant « qu'elle semblait dériver d'un type traditionnel venu vers l'Occident de l'Antiquité ». En 1898, je recherchais, pour mes *Reliques de Constantinople*, les origines d'une émeraude qui était le prototype de cette médaille, et j'arrivais à un passage du *Livre du Pèlerin* d'Antoine de Novgorod : il nous apprenait qu'elle avait été envoyée au xe siècle par Olga, grande-duchesse de Russie, au Patriarche de Constantinople, et que cette image du Sauveur « servait aux gens de sceau pour leurs bonnes actions ». Ainsi s'expliquait la diffusion du type que Jean van Eyck vit *de profil* et qui devint bientôt, sous son pinceau, la figure *de face* du Fils de Dieu, telle qu'il va la peindre désormais.

Puis, alors qu'en Italie, les fresques, dans de grandes masses claires, couvrent les murailles de figures idéalisées sur des fonds dénudés et arides, les Van Eyck apportaient une combinaison nouvelle : la représentation de la vie réelle. Au milieu de premiers plans pleins d'observations fines, sur des fonds de paysages reconnaissables, les foules se pressent vivantes ; tel *l'Agneau*. Et cela, représenté sur des panneaux si faciles à placer dans les palais, si transportables, que Cosme Ier de Médicis les fait acheter par ses comptoirs de Flandre, que Ferdinand Ier de Naples l'imite, et de plus, envoie ses artistes en Flandre, comme Antonello de Messine (1430-1479), pour se familiariser avec les secrets de l'école.

Et comme ce sont les Van Eyck qui, les premiers, opèrent cette géniale transformation, il s'en suivra, — et c'est très humain, — qu'ils synthétiseront l'école flamande à l'étranger et qu'on leur attribuera

même la découverte de la peinture à l'huile, employée cependant plus d'un siècle avant eux.

Tel fut donc le rôle des Van Eyck. D'un côté, une conception nouvelle du portrait ; de l'autre, la composition de tableaux où les personnages vivent dans un milieu réel. En ce sens, certes, ils n'eurent pas de précurseurs ; car, au milieu d'une école rompue à toutes les subtilités du métier, mais encore enserrée dans les bandelettes des *guides* traditionnels, ils eurent la gloire de jeter les premiers sur la nature le regard heureux du génie.

Maintenant, ont-ils personnellement traversé les Alpes ? Jean fit de grands voyages en Portugal ; mais de l'Italie, nous ne savons rien. Pourtant, le pavage de l'*Annonciation* de Pétrograd n'est-il pas une *interprétation* de la mosaïque du Dôme de Sienne de Domenico del Coro ? Qui nous dit qu'un jour, un document comme la lettre de Salmon ne sortira pas d'archives encore inexplorées ?

En tout cas, si Vasari, dans un chapitre spécial, cite cent quatre-vingt-cinq peintres flamands, objets dans leur temps de l'admiration de l'Italie, Michel-Ange dans ses Confidences nous en dit le motif : « La peinture flamande plaît généralement plus à tout dévôt qu'aucune d'Italie, car celle-ci ne lui fera jamais verser aucune larme; celle de Flandre, au contraire, lui en fera verser abondamment ».

Ceci c'est la philosophie de l'histoire de l'art. Comme il est convenable de rendre à chacun ce qui lui est dû, il faut rappeler que, dès 1885, mon ami Eug. Müntz, le fin critique, parfois injustement oublié, avait déjà entrevu cette orientation.

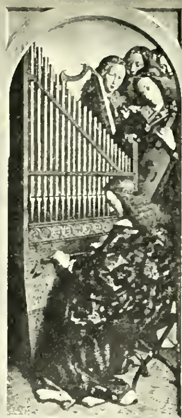
Maintenant je voudrais rappeler quelques-unes de mes impressions objectives, devant *l'Agneau*.

II

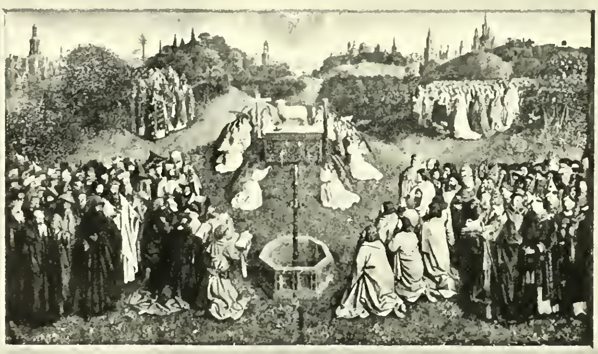
On ne saurait nier que, si l'ensemble du tableau se trouve aujourd'hui reconstitué, si sa synthèse nous permet d'en admirer la géniale conception, *l'Agneau* va disparaître du champ des études scientifiques. Forcément, il va falloir accepter maintenant, les yeux fermés, les *verba magistri*, retomber dans le psittacisme désastreux de l'École, déploré dès le











HUBERT ET JEAN VAN EYCK. — LE RETABLE DE « L'AGNEAU MYSTIQUE ».

XII[e] siècle, par Roger Bacon. Que distinguer, en effet, sur un tableau si grand, fait cependant de détails aussi importants que complexes, alors qu'on ne peut le voir, en grande partie, qu'à cinq mètres ?

L'art seul va demeurer accessible; toute la partie scientifique, linguistique, cabalistique, symbolique, est dorénavant inabordable. Encore une fois, la Tradition officielle va s'imposer naturellement.

Heureusement, — car tout ne saurait nous manquer à la fois, — en 1557, Michel Coxcie fit de *l'Agneau* une excellente copie, aujourd'hui au musée de Bruxelles[1].

Si nous constatons là certaines différences, bien apparentes, on sent, dans la reproduction scrupuleuse du reste, qu'elles sont voulues et d'autant plus intéressantes, certes, qu'elles attirent alors particulièrement l'attention sur des modifications apportées par un grand artiste, qui n'a nullement oublié encore la sévère discipline de l'école du moyen âge.

Comme sa copie était destinée au roi d'Espagne, Philippe II, l'économie générale pouvait, devait même, en être modifiée. C'est ainsi que, sur les volets extérieurs, nous voyons les quatre Évangélistes. Judocus Vydt est remplacé par saint Mathieu, Isabelle Borluut par saint Marc, saint Jean l'Évangéliste a pris la place de saint Jean-Baptiste, et il est remplacé par saint Luc : ni le patron de Gand, ni les donateurs n'avaient besoin de figurer à l'Escurial. Puis, dans *la Chevauchée des Chevaliers du Christ*, en fidèle courtisan, le peintre remplace la figure de deux des cavaliers par les portraits de Charles-Quint et de Philippe II; et une autre, sur le bord de l'encadrement, par son propre portrait.

Mais bien qu'on ait dit que, seule dans le paysage, la Tour d'Utrecht se laissait reconnaître, pourquoi Coxcie aurait-il modifié, dans *l'Annonciation,* la vue de la fenêtre de la chambre de la Vierge, au-dessus de la figure d'Isabelle Borluut ? Or, c'est le Borluutstene, la maison des Borluut, qui se trouvait sur le Marché aux grains et dont on aperçoit encore aujourd'hui la façade postérieure intacte, quand on se place dans la courette du n° 27 de la rue du Paradis ; comme aussi, au centre, coupé par la colonne, le Vierwey Scheide, le Marché aux oiseaux,

1. Je ne saurais trop dire l'amabilité avec laquelle l'éminent directeur des Musées de Belgique, M. Fierens-Gevaert, m'a mis à même d'étudier cette peinture, et la complaisance extrême de M. Laes, secrétaire du Musée de Bruxelles, qui a bien voulu se mettre à ma disposition et m'a permis d'examiner le tableau dans le calme du musée fermé.

vers la Vaelporte, qui était la vue de l'atelier de Jean van Eyck [1].

De telle sorte qu'on serait en droit de se demander si la vue de la fenêtre qui est au-dessus de Judocus Vydt ne serait pas celle de sa demeure, au temps du tableau. N'est-ce pas ainsi, d'ailleurs, que nous voyons dans *l'Annonciation Mérode*, attribuée au Maître de Flémalle, quoique pourtant si lisiblement signée Kuhn (Pieter Hunne, maître en 1425, juré en 1444, doyen en 1466), derrière la souricière de saint Joseph, la maison de Lievin de Stoevere, échevin des peintres de Gand, en 1438, qui demeurait dans le Vannekens Aerd [2].

Et Coxcie reproduit aussi, fidèlement, les deux dattiers et leurs régimes, du panneau de gauche, d'une exécution si exacte dans l'original qu'on doit croire que Jean van Eyck les a peints vers 1430, d'après un croquis rapporté de son ambassade en Portugal, lorsqu'il s'en fut, en 1429, demander en mariage, pour le duc de Bourgogne, la main d'Isabelle, fille du roi Jean X.



JÉSUS-CHRIST.
Médaille. — Londres, Musée Britannique.

Si, à Gand, il est impossible de contrôler sur l'original la lecture du comte Durrieu, qui, découvrant sur le bouclier du guerrier central qui précède la *Procession des Chevaliers du Christ*, DEVS FORTIS, trouve dans ces deux mots la traduction latine du nom hébraïque de Gabriel, la suite, lisible sur la copie de Coxcie, nous complète l'inscription et nous donne alors simplement une de ces vieilles formules amulétiques, que nous retrouvons même sur des cloches, dans le plus haut moyen âge : DEVS FORTIS ADONAÏ SABAOT EMANVEL. IHS. XP. AGLA [3].

Et l'on peut ajouter, non seulement que l'archange Gabriel, l'Annonciateur, ne fut jamais un saint guerrier, mais, de plus, que DEVS FORTIS n'est nullement la traduction de גבריאל, Gabriel. Dans l'*Angélologie*,

1. Ce curieux renseignement m'a été fort obligeamment communiqué sur place par M. Franz Coppejans, artiste peintre de Gand, auquel j'adresse ici tous mes remerciements.

2. F. de Mely, dans *le Cousin Pons*, 1er avril 1919.

3. F. de Mély, Communication aux antiquaires de France, juin 1920, et à la Société d'histoire et d'archéologie de Gand.

c'est « l'Homme de Dieu », dominateur du vent d'Est de la deuxième *Teqoufah*, signe zodiacal du Scorpion (venant de גביר *Ghébir*, *Vir*, « l'Homme »)[1].

Il en est de ce nom comme de אגלא *Agla*. Seul le texte hébraïque, que les Van Eyck connaissaient, peut nous en fournir l'explication. Les hypothèses actuelles des paléographes latinisants ne peuvent vraiment remplacer la *Temourah*.

Et si l'on se demande alors quels pourraient être ces trois Saints Guerriers, qui sont si bien de tradition gantoise qu'à soixante-quinze ans de distance nous les retrouvons, mais à pied, devant la *Procession de la Vierge*, du *Bréviaire Grimani*, exécuté à Gand[2], les bannières identiques qu'ils portent peuvent nous apprendre leurs noms. Au centre, c'est la croix rouge de France, par conséquent saint Michel : à droite, la croix blanche d'Angleterre, par conséquent saint Georges ; à gauche, la bannière d'Anjou-Sicile, par conséquent saint Maurice. Il me semble inutile de chercher autre chose. D'ailleurs, avec saint Étienne, patron de la Hongrie, que nous ne voyons pas ici, ce sont là les quatre Saints Guerriers, comme il y a quatre Évangélistes, quatre Saints Couronnés.

Quant aux inscriptions du pavage, Coxcie s'est attaché à les reproduire avec une fidélité scrupuleuse, AGLA, AΓΛΑ, Ω, IHS, et aussi cette curieuse écriture, où d'aucuns croyaient lire *V. Eyck*, qui n'est en réalité que le nom de *yzcyc*, — *Jésus*, en yeddish —, mais qui, en raison même d'une similitude de caractères peu employés, ne fut peut-être pas tracée sans intention par l'artiste !

On le voit, que de problèmes demeureront ainsi en suspens, maintenant que tout contrôle est impossible.

Pour finir, alors que les maîtres les plus réputés, les plus impeccables, ont restitué, lu, commenté toutes les inscriptions du tableau, et Dieu sait si elles sont nombreuses ! je m'aperçois que *trois* lettres, *trois* seulement, de cet ensemble si copieux, brodées en clair *les premières* sur le galon du bas de la robe du Fils de Dieu, n'ont été ni expliquées, ni même relevées[3]. Elles sont tracées identiquement comme les noms de

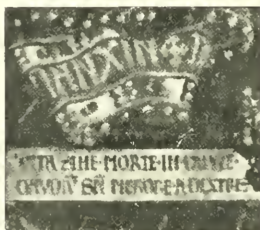
1. Cf. *Daniel*, VIII, 16 ; IX, 22.
2. F. de Mély, *les Miniaturistes* (1914, in-4°), p. 277.
3. Le chanoine Van den Gheyn, *op. cit.*, p. 29. Cf. aussi pour l'inscription : Th. Reinach, *Gazette des Beaux-Arts*, 1910, t. II, p. 504.

Weyden (tableau du Prado), de Memling (retable de Beaune), de Cornelitz (*Vierge* Richter), de Jean de Rome (*Heures de la princesse de Croix*). Elles sont suivies de **PEX PEΓV ΔNC ΔNANX**, soit *Rex Regum Dominus Dominantium*. Tout le reste s'explique donc ; elles seules demeurent de celles auxquelles « il est impossible de trouver un sens »[1].

Convaincu que je suis d'en savoir beaucoup moins que tant d'illustres savants, je me borne, sans proposer la moindre explication, à les épeler, à les signaler, à les reproduire : **I A N**.

F. DE MÉLY.

1. Le chanoine Van den Gheyn, *op. cit.*, p. 29. Cf. aussi pour l'inscription : Th. Reinach, *Gazette des Beaux-Arts*, 1910, t. II, p. 504.



BORDURE DU MANTEAU
DE JÉSUS-CHRIST,
DANS LE « RETABLE DE L'AGNEAU ».



J.-B. Oudry. — Frontispice du premier album de dessins.
Collection de M. E. Sommer.

PIÈCES INÉDITES DE COLLECTIONS PARTICULIÈRES

DEUX ALBUMS
DE
PORTRAITS PEINTS PAR OUDRY

En 1912, M. Jean Locquin a publié dans *les Archives de l'Art français* le *Catalogue raisonné de l'Œuvre de Jean-Baptiste Oudry*. Après de minutieuses et sans doute longues recherches, il est parvenu à réunir un ensemble de 1.290 numéros, dont chacun représente une œuvre peinte, dessinée ou gravée par cet artiste, si fécond et si travailleur. L'immense majorité se rapporte à des sujets que l'on s'attend à rencontrer chez un tel peintre : des fleurs, fruits, légumes, natures mortes, des animaux surtout, chassés ou chassant, chiens de toutes races, gibier

vivant ou mort, des animaux sauvages, exotiques, domestiques, enfin des paysages et des illustrations. De ces 1.290 numéros, une trentaine seulement se rapportent à des portraits (21 portraits peints, les autres dessinés). La disproportion est considérable. Elle paraît même singulière lorsqu'on se souvient qu'Oudry fut élève de Largillière et travailla cinq ans dans son atelier. Ses biographes racontent que pendant les premières années de sa carrière artistique, lorsqu'il gagnait encore péniblement sa vie, Oudry peignit surtout des portraits. Il s'était fait même une notable réputation dans cette spécialité, puisqu'en 1717 il fut invité à faire le portrait du czar Pierre I[er] de Russie lorsqu'il vint en France. Ainsi Oudry, avant d'être peintre de chasses et de natures mortes, fut, pendant sa jeunesse, peintre de portraits. On le savait déjà, mais alors quelles furent ses œuvres qui ont laissé jusqu'à présent si peu de traces? Je voudrais signaler ici un document nouveau qui présente un intérêt tout particulier, car il nous permet de répondre à cette question.

Il s'agit de deux albums de format petit in-folio oblong (exactement de 260 sur 320 millimètres), reliés en veau brun. Ces albums sont en quelque sorte le « livre de raison » d'Oudry pour les années de 1713 à 1725 (?) environ. L'artiste a recueilli, sur leurs feuillets de papier gris foncé, l'esquisse à la sépia, au bistre avec rehauts de gouache, de tout ce qu'il a peint ou dessiné à partir de 1713. Il l'annonce du moins au début, mais il est fort possible, probable même, que certaines œuvres exécutées ou projetées à cette époque n'y figurent pas. Néanmoins, nous y relevons un total de 104 dessins, dont 101 sont des esquisses de portraits, trois des sujets divers. Aucun de ces 101 portraits, sauf deux, ne se trouve mentionné dans le catalogue de M. Locquin. Aucun, sauf deux, ne paraît avoir été reproduit par la gravure. Du moins mes recherches jusqu'ici sont demeurées négatives à cet égard. Il s'agit donc de portraits inédits, disparus ou peut-être détruits, dont ces esquisses seraient les seuls souvenirs, ou, s'ils existent encore quelque part, l'unique moyen de les retrouver et de les identifier. En effet, Oudry, ponctuel, méticuleux, précis, ne s'est pas contenté de tracer d'une manière très poussée, très exacte dans tous ses détails, l'esquisse de portraits peints ou à peindre, mais il a pris le soin de noter au bas de chaque portrait le nom du personnage qu'il représentait, pour quelques-uns la date, pour la plupart le prix de la toile (mais jamais,

comme dans le *Livre de raison* de Rigaud, le prix du portrait lui-même).

Fait assez curieux, M. Locquin a connu ces albums; il en a du moins signalé l'existence, car il les cite dans son *Catalogue raisonné* sous le n° 550, d'après l'indication que fournit le volume de Portalis, *les Dessinateurs d'illustrations au XVIII[e] siècle*[1]. Mais, pour un motif que j'ignore, il ne put les consulter, de même qu'il ne paraît pas non plus avoir eu



J.-B. Oudry. — Frontispice du deuxième album de dessins.
(Collection de M. E. Sommer)

connaissance de la description que l'on en trouve dans le catalogue de la vente du baron Jérôme Pichon, au tome I[er], sous le n° 346, description déjà beaucoup plus détaillée et plus complète.

Avant de donner la description de ces albums et de ce que l'on y découvre, quelques mots sur l'histoire de ces précieux recueils. Ils

1. Baron Roger Portalis, *Les Dessinateurs d'illustrations au XVIII[e] siècle* (Paris, 1877, 2 vol. in-8°), au tome II, p. 479.

appartiennent à M. Edme Sommier, qui les conserve dans la belle bibliothèque de cette magnifique maison qu'est le château de Vaux-le-Vicomte. Il me permettra de le remercier de m'avoir si libéralement autorisé à les faire connaître. M. Alfred Sommier, son père, les avait achetés à la vente du baron Pichon en 1897. Pour les années antérieures à leur entrée dans la collection du célèbre bibliophile, le baron Pichon s'est chargé de nous donner lui-même quelques renseignements. Il avait, en effet, l'habitude de noter, sur la page de garde ou au revers de la reliure de certains volumes en sa possession, des remarques, des renseignements bibliographiques souvent fort curieux et fort utiles sur l'ouvrage intéressé. C'est à une notice manuscrite de ce genre que je fais allusion. On la trouve à l'intérieur de la reliure du premier volume. La voici :

« Je possède une lettre, qui est ci-jointe, du baron Schweiter [*sic*], artiste et amateur fort distingué, dans laquelle il me dit avoir vu, il y avait alors (vers 1875 ?) vers 30 ou 35 ans, ces croquis au château de Viarmes chez la comtesse de Lagrange, fille du fameux peintre miniaturiste Hall, ces deux précieux volumes. Il en résulte qu'ils ont très probablement appartenu à Hall. Pour moi, j'avais manqué ces volumes à une vente vers 1855. Je les rachetai à un très honnête marchand [*sic*] qui s'appelait Guichardot[1] et demeurait alors rue de Grammont ou Sainte-Anne. C'est un de mes livres les plus intéressants.

« Le baron Schweiter [*sic*] avait fait un fort beau portrait de notre cher roi Henri V. Il possédait des fragments de l'enseigne de Watteau[2] et pas mal de belles et bonnes choses. B. J. P. 1895[3].

« Comme je me rappelle d'avoir montré ce livre (au moment où je l'achetai) à l'aimable et accomplie duchesse de Mouchy, née Noailles, et que j'ai eu l'h[onneur] .. »

Ici, le baron Pichon fut sans doute dérangé, car sa confidence s'arrête brusquement, et il ne pensa plus à la reprendre. Nous le déplorons, car il nous aurait peut-être donné quelques indications sur trois tableaux

1. La vente du fonds de ce marchand d'estampes eut lieu en 1875. On relève sur le catalogue un certain nombre de dessins d'Oudry, mais aucun portrait. Les deux albums avaient été achetés antérieurement à la liquidation de ce fonds, par le baron Pichon.

2. Il s'agit de la toile de la collection de M. Léon Michel-Lévy.

3. Le baron Pichon signait volontiers ses notices de ses initiales : B[aron] J[érome] P[ichon]. Elles sont ici tracées d'une écriture fatiguée, et peu distinctes. Le baron Pichon était alors fort âgé.

d'Oudry qui intéressent directement la famille de Noailles et qui figurent dans ces recueils.

Il semble donc que ces deux albums ont appartenu à Hall, le miniaturiste, à la fin du xviiie siècle, qu'ils furent ensuite propriété de la comtesse de Lagrange, passèrent en vente vers 1855 et plus tard dans la



J.-B. Oudry. — Comte de Nantouillet-Molac.
Dessin. Collection de M. E. Sommier.

boutique de Guichardot, marchand d'estampes, rue Sainte-Anne ou rue de Grammont; enfin, dans la collection Pichon, à la vente de laquelle M. A. Sommier les acheta.

Maintenant que nous connaissons quelques-uns des chaînons de leur histoire, passons à leur description.

Chaque album débute par un charmant frontispice à la sépia rehaussée de blanc. Le premier représente, au centre, dans un médaillon, le portrait d'Oudry en costume de fantaisie et jouant de la guitare. Oudry était alors âgé de 27 ans. A droite, Pantalon, à gauche, Arlequin lui font un beau salut, et dans l'air, deux amours voltigent cherchant à fixer, à l'aide d'un ruban, le cadre du médaillon. Sous le portrait on lit : *Oudry. Livre dans lequelle gé désigné tou se que gé peint. Commensé au 1713, au mois de juin.*

Vous remarquerez l'orthographe. Elle est phonétique et des plus fantaisistes. Elle rend très difficile l'identification de certains noms propres et par là même de certains portraits.

Le frontispice du second volume, également très réduit par la reproduction ci-contre, est, lui aussi, fort spirituel et amusant. Dans un parc, au pied d'un escalier et près d'un vase rempli de fleurs, Pantalon tient tendu devant lui un drap blanc sur lequel Arlequin, de grosses bésicles sur le nez, un genou en terre et un pot de couleur à la main, trace au pinceau l'inscription suivante : *Second livre des quisse de tou se que gé peint ou désigné. Commensé le premier août 1716.*

Oudry a pris soin de numéroter les feuillets de ses albums. Le premier album comptait 122 feuillets ; le second 101. Comme il y a parfois deux portraits sur la même page, ce seraient environ 250 esquisses de portraits et dessins que nous devrions avoir. Mais, hélas ! nombre de feuillets ont été enlevés, coupés au canif, ne laissant que de minces onglets qui témoignent, ainsi que le chiffre des pages, d'une déplorable mutilation. C'est une main du XVIIIe siècle qui est responsable de ce sacrilège, car une note d'une écriture de l'avant-dernier siècle a noté sur la feuille de garde du premier recueil : « 2 recueils avec 107 différentes attitudes de portraits par J.-B. Oudry ». Une autre note également fort ancienne, à la fin du même volume, ne signale plus que 105 portraits. Enfin, comme nous le notions plus haut, nous ne comptons plus aujourd'hui que 104 dessins, dont 101 portraits.

Les trois dessins qui ne sont pas des portraits sont : un paysage à la sépia rehaussée de blanc, qui représente une maisonnette près d'un cours d'eau, un moulin sans doute, avec un grand arbre au premier plan ; au-dessous, de la main d'Oudry : *Dessin fait de gény*[1], *1713*. Puis un buste de

1. D'imagination.

vieillard drapé dans un ample manteau, au-dessous duquel on lit : *Une teste de vieux gallerrien que gé fait pour moy, 1713.* Enfin, une esquisse à la gouache (étude pour une fontaine) : un enfant chevauchant un dauphin.



J.-B. Oudry. — Le Czar Pierre le Grand.

Dessin. — Collection de M. E. Sommer.

Quant aux portraits, un examen rapide suffit pour faire connaître qu'Oudry s'est attaché à fixer dans ses esquisses moins la ressemblance que l'attitude du personnage, les détails du costume et du décor. Le visage n'est pour ainsi dire qu'indiqué.

La plupart des esquisses ont été notées par Oudry dans son album

après l'exécution du portrait lui-même. Tout porte à le faire supposer. Dans quelques cas pourtant, on devine que l'esquisse est au contraire un projet, une étude. Quelques traits de plume indiquent qu'Oudry a cherché une attitude à donner à son modèle, un geste, une mise en page, et dans la marge, en bas de l'encadrement très foncé dont il cernait toutes ses esquisses, on peut lire : *Dessin pour M. ...;* suit le nom du personnage.

Les portraits d'hommes sont plus nombreux que les portraits de femmes. On compte 75 portraits d'hommes, 22 portraits de femmes, quelques groupes et portraits d'enfants. Comme on peut s'y attendre, les portraits peints par Oudry rappellent de très près, par l'attitude et la composition, ceux de Largillière. Et on en vient à penser qu'un certain nombre de portraits aujourd'hui attribués à Largillière sont en réalité dus au pinceau d'Oudry. Il y a quelques portraits de personnages peints en pied, mais le plus souvent le modèle est en buste, à mi-corps, à mi-jambes, assis ou debout. Il s'appuie parfois à un parapet, à une balustrade. Presque toujours le personnage, homme ou femme, est enveloppé dans les larges plis d'un riche manteau, amplement drapé. Parfois une main retient ce manteau. C'est l'occasion d'un geste élégant. D'autres fois, ce riche manteau sert à dissimuler les mains et facilite ainsi la tâche du peintre. Les modèles d'Oudry font d'autres gestes encore, conventionnels, et qu'on retrouve dans beaucoup de tableaux de l'époque. Ils portent la main devant eux comme pour souligner une parole qu'ils prononcent au cours d'une conversation. Les femmes tiennent volontiers une fleur à la main ou jouent avec un oiseau. Les officiers, cuirassés, emperruqués, s'appuient sur leur casque à grand panache ou leur bâton de commandement. Les magistrats et hauts fonctionnaires présentent une lettre, écrivent à une table, déposent leur mortier sur un meuble, et portent presque toujours les attributs ou le costume de leur fonction. Plusieurs jeunes gens tiennent leur tricorne sous le bras. En somme, très peu d'originalité dans les attitudes. Parmi les enfants, deux sont des bébés de deux à quatre ans, et naturellement, représentés « en amours ».

Nous voyons enfin, — cela est bien naturel chez Oudry, — un certain nombre d'animaux : quelques colombes et de très nombreux perroquets,

notamment dans les portraits de femmes, d'enfants ou les groupes de



J.-B. OUDRY. — MARC-RENÉ D'ARGENSON, LIEUTENANT DE POLICE.

Dessin. — Collection de M. E. Sommier.

famille, des chiens jouant avec des enfants ou accompagnant quelque chasseur. Mais les portraits de chasseurs sont en minorité. On n'en

relève que trois, dont nous donnons ici le plus beau : c'est un dessin très poussé pour le portrait du comte de Nantouillet-Molac, exécuté en 1713, d'après l'inscription d'Oudry. Il semble qu'il s'agit du chevalier de Nantouillet, François du Prat, plus tard marquis de Barbançon, qui devint brigadier des armées du roi en 1719, et mourut en 1748.

Quant au décor de ces portraits, il est beau, mais assez banal : les arbres d'un parc, une colonne à demi cachée par une draperie formant rideau, qui se relève et retombe. Parfois, un coin de bibliothèque. Notons en passant un détail amusant : comme chez les photographes, nous voyons le même fauteuil et la même table paraître dans plusieurs tableaux.

Quelle était la clientèle d'Oudry à l'époque où il tenait à jour ses albums ? Elle était faite des éléments les plus divers. Voici la princesse de Condé, le maréchal duc de Noailles et sa famille. Voici le président Hénault, le premier président de Mesmes et la présidente, le chancelier de France, et Chauvelin, alors avocat général au Parlement. Voici le marquis et la marquise de Puységur, la marquise d'Espinoy et la marquise de La Vrillère, celle dont Saint-Simon raconte « qu'elle était jolie comme les amours dont elle avait toutes les grâces », qui épousa le marquis de La Vrillère avec une telle répugnance, en 1708, qu'elle jura de faire payer cher à ce bourgeois de Phelypeaux l'honneur qu'elle, une Mailly, lui faisait. On sait qu'elle tint parole, eut beaucoup d'amants, et se fit peindre par Oudry avec une impudeur parfaite, la gorge entièrement découverte et le corsage ne commençant qu'immédiatement au-dessous des seins.

Nous relevons encore bien d'autres noms de personnages appartenant à la noblesse de France : le marquis et la marquise de Lévis-Mirepoix, MM. de Comminges et de Nicolay, Mmes de Furstemberg et de Moÿ.

Des noms roturiers apparaissent à côté des noms à particule : Oudry peignit M. Pajot, M. Ponchon, marchand, et son fils « en amour », MM. Le Bœuf, « horlogeur », Bachelier, directeur des fermes de Lyon, Verrier, greffier en chef des consuls, Ruggieri, banquier.

Parmi les artistes, citons M. Roettiers, fils du graveur de la Monnaie, lui-même peint par Rigaud, M. Bourgeois, sculpteur, Burel, « graveur en relief », enfin Oudry lui-même, portrait qu'on ne connaissait pas et qu'on peut ajouter à celui du même artiste par Largillière. A côté, nous trouvons le portrait de Geneviève Oudry, sa sœur.

Deux portraits peints par Oudry sont particulièrement célèbres et cités dès le XVIIIe siècle par tous les biographes de l'artiste :



J.-B. OUDRY. — Mlle DE MONTARGIS.

Dessin. — Collection de M. E. Sommier.

celui du czar et celui de Marc-René d'Argenson, lieutenant de police.

Le premier fut exécuté en 1717, lors du voyage en France de

Pierre le Grand et au cours d'une visite que Pierre I[er] rendit au duc d'Antin en son château de Petitbourg. Gougenot et Dézallier d'Argenville racontent que le czar fut si satisfait qu'il engagea Oudry, tout comme Nattier, à partir avec lui pour la Moscovie. L'artiste refusa et aurait été obligé de se cacher lorsque le prince partit. Le portrait en pied du czar serait en Russie. On ignore ce qu'il est devenu, mais nous trouvons, dans nos albums, cinq esquisses qui s'y rapportent dans les albums d'Oudry. Chacune est intitulée : *dessin pour le czar*. Oudry était visiblement embarrassé par le choix de l'attitude dans laquelle il voulait représenter son personnage. Des coups de crayon sur certaines esquisses montrent qu'il cherchait le geste, le maintien, hésitait sur le décor. Nous donnons ici une des esquisses qui semblent les mieux venues.

Le portrait de Voyer d'Argenson a également disparu. Mais voici l'esquisse de cette peinture. Quelques pages plus loin, nous trouvons un autre portrait du même personnage. C'est une esquisse pour un tableau de moindre dimension et de moindre prix (la toile coûte à Oudry 25 sols au lieu de 40 sols), mais c'est la même attitude, le même costume, et la perruque est identiquement placée. Le fond est uni. Il s'agit probablement de la copie un peu réduite du tableau précédent. D'Argenson, né à Venise en 1652, avait alors environ 64 ans, il devait mourir quatre ans plus tard, en 1721. Ce portrait se rapproche de celui que peignit Rigaud. La ressemblance est frappante. Il y a même une similitude tout à fait extraordinaire dans les détails du costume.

Voici M[lle] de Montargis, peinte en 1713, dont l'esquisse est la première du premier album. C'est un des plus beaux portraits de femmes que nous trouvons dans les recueils.

Anne-Charlotte Le Bas, fille de Charles Le Bas de Montargis, garde du trésor royal, et d'Andrée Mansart, était par sa mère la nièce de Jules-Hardouin Mansart. Elle était fort riche. Son costume en témoigne, car il paraît plus somptueux que les robes de toutes les autres femmes qui posèrent devant Oudry. Nous savons que sa dot s'élevait à 500.000 livres et que, deux ans après avoir fait faire son portrait, elle épousa, le 28 mars 1715, à Versailles, devant le roi, le marquis d'Arpajon, lieutenant-général.

Enfin, voici un portrait d'enfant, intitulé : *le petit marquis de*

Lévy-Mirepoy. Il s'agit, sans aucun doute, de Gaston-Pierre-Charles de Lévis-Lomagne, marquis de Mirepoix depuis 1702, né en décembre 1699.



J.-B. Oudry. — « Le Petit Marquis de Levis-Mirepoix. »
Dessin. — Collection de M. E. Sommer.

C'est le futur maréchal de France, duc de Mirepoix, mort en 1757.

Ce portrait est original et amusant : le jeune garçon, vêtu d'un petit

habit à collerette, coiffé d'une toque ornée de deux petites plumes, revient du verger où il a cueilli de beaux fruits dans une corbeille. Il cherche à disputer ces fruits à un magnifique perroquet perché sur le bord d'une balustrade et qu'attire quelque belle pêche. Pendant ce temps, entre le deuxième et le troisième balustre, un petit chat blanc, très effronté, essaye d'attraper la queue du perroquet. Le décor est un vaste paysage ; deux collines, une maison d'habitation au milieu d'arbres, des prairies. Il est difficile de savoir s'il s'agit d'un paysage fait « de génie » ou d'après nature, peut-être dans les environs de Paris qui ont tant inspiré Oudry.

La forme du tableau est assez singulière. Il avait probablement été peint pour être placé à un endroit déterminé, dans un grand vestibule, en haut d'un escalier, par exemple, comme le laisserait supposer aussi l'ensemble de la composition.

Ce portrait soulève une difficulté. En 1717, le marquis de Mirepoix avait dix-huit ans. L'année d'après, il allait entrer aux mousquetaires et, deux ans plus tard, devenir colonel. L'esquisse semble bien de 1717 et nous présente un jeune garçon de dix à quatorze ans tout au plus. Alors, que penser ? Or, nous avons aussi l'esquisse du portrait de la marquise de Mirepoix, faite à la même époque. Mais il n'y avait en 1717 aucune marquise de Lévis-Mirepoix. Anne-Gabrielle d'Olivier, mère du petit marquis, était morte en 1707, et Marie-Angélique de la Ferté-Senneterre, sa tante, autre marquise de Mirepoix, était morte en 1713. Le marquis lui-même n'était pas marié. On peut donc se demander si Oudry n'a pas copié dans son album, en 1717, deux portraits antérieurement peints par lui. Signalons à ce propos les très nombreux petits problèmes du même genre qui sont soulevés par les albums d'Oudry, problèmes dont il est à craindre qu'on ne trouve pas aisément la solution.

Que conclure de tout ce qui précède ? C'est qu'Oudry, peintre de portraits, fut un artiste estimé, recherché, achalandé pendant les dernières années du règne de Louis XIV et les premières de la Régence.

Il était, si je puis dire, un peintre à la mode, et cette mode il la suivait. Il peignait ses portraits comme les autres portraitistes de son temps, donnait à ses modèles les mêmes attitudes et les plaçait dans le même décor conventionnel que son maître Largillière, que Desportes ou même Rigaud.

Les deux albums de M. Sommier nous révèlent une œuvre que nous ne soupçonnions pas. Oudry peignit au moins 250 à 300 portraits. C'est un chiffre. Or Oudry, peintre de chasses, a fait tort à Oudry, peintre de portraits. Puis le malheur veut qu'un très petit nombre de ces portraits soient actuellement connus et identifiés. On peut penser que plusieurs tableaux qui, dans des collections particulières, figurent sous un nom autre que le sien, sont son œuvre et que certains Largillière sont tout bonnement des Oudry. Grâce aux deux albums d'esquisses qu'il nous a laissés, il devient possible de combler une lacune, de rechercher au moins les portraits qu'il peignit de 1713 à 1725 (?) et de lui donner, parmi les portraitistes du XVIIIe siècle, la place qui lui revient.

JEAN CORDEY,
Bibliothécaire à la Bibliothèque nationale



J.-B. OUDRY. — ANTOINE NICOLAS DE NICOLAY.
Dessin. — Collection de M. E. Sommier



LA SOCIÉTÉ
DE LA
GRAVURE SUR BOIS ORIGINALE
ET « LE NOUVEL IMAGIER »



tempo, pourrait être la devise de la Société de la gravure sur bois originale : sa fondation est venue *à propos*. Quelques lignes établiront son historique.

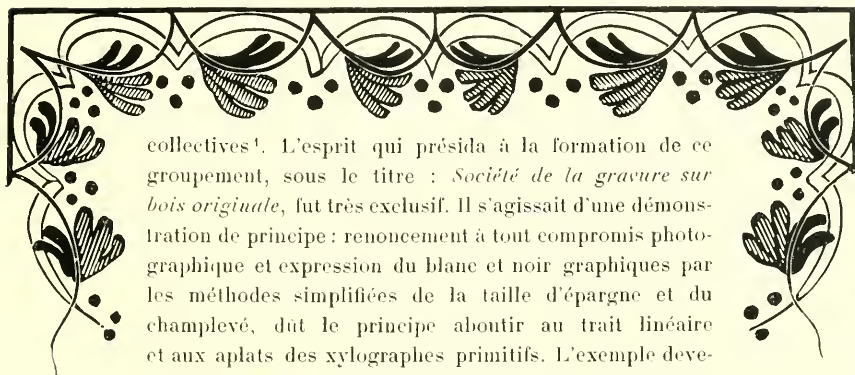
En l'hiver 1911-1912, l'orientation de la gravure sur bois annonçait qu'une renaissance se préparait à la suite des graveurs originaux. L'utilisation de techniques oubliées, les conceptions déjà anciennes d'un Guérard, celles plus récentes d'un Henri Rivière, et particulièrement les substantielles formules d'Auguste Lepère avaient enhardi les artistes. Le nombre assez respectable de peintres-graveurs sur bois permit alors de penser à la réunion de leurs œuvres en une exposition spéciale.

Le mieux, en l'occurrence, était de consulter un oracle d'une autorité reconnue, et nous trouvâmes en M. Henri Beraldi l'avocat d'une bonne cause. L'éminent bibliophile fut pressenti sur la création d'une Société ayant pour objet le maintien de la formule typographique du bois gravé et son affirmation par des expositions et des publications

224

FRONTISPICE POUR « LE NOUVEL IMAGIER »

Bois original d'Auguste LEPÈRE.



collectives[1]. L'esprit qui présida à la formation de ce groupement, sous le titre : *Société de la gravure sur bois originale*, fut très exclusif. Il s'agissait d'une démonstration de principe : renoncement à tout compromis photographique et expression du blanc et noir graphiques par les méthodes simplifiées de la taille d'épargne et du champlevé, dût le principe aboutir au trait linéaire et aux aplats des xylographes primitifs. L'exemple devenait nécessaire en face de tous les procédés directs et indirects de reproduction, dont les graveurs de métier devenaient les victimes. Il fallait atteindre deux buts : indiquer aux retardataires, et à ceux qui l'ignoraient, la tradition de la gravure d'épargne sur bois et initier le public sensible aux belles images en lui présentant des arguments parlants [2]. Sous les auspices de membres d'honneur influents [3], la première exposition de la Société (S. G. B. O.) s'ouvrit au pavillon de Marsan du 9 novembre au 25 décembre 1912. Au nombre de quarante et un, des graveurs français et étrangers répondirent à l'appel [4].

Le résultat dépassa l'attente des organisateurs.

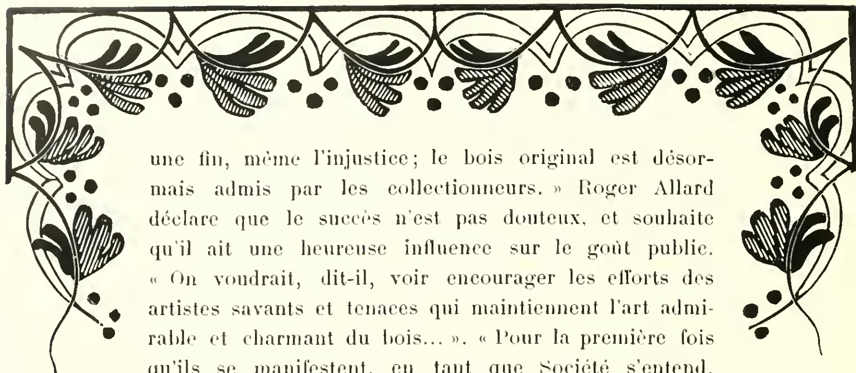
La presse artistique fut unanime. Clément-Janin s'écrie : « Tout a

1. Chez le graveur Henri Paillard, se réunirent les fondateurs : MM. Henri Beraldi, A. Lepère, P.-E. Colin, H. Paillard, A. Joyau, J. Beltrand, J.-L. Laboureur, G. Jeanniot, P. Gusman, signataires des statuts.

2. Des amateurs les plus qualifiés ou « Amis du Bois » vinrent à nous, tels MM. J. Borderel, Jacques Doucet, Maurice Fenaille, Lotz-Brissonneau, Henri Vever, Claude Lafontaine, Léon Comar, Pagès, Dubrujeaud, Sagot, etc. Le bureau de la Société se constitua ainsi : président, H. Beraldi ; vice-présidents, A. Lepère et H. Paillard ; tresorier, J. Borderel ; secrétaire, P. Gusman.

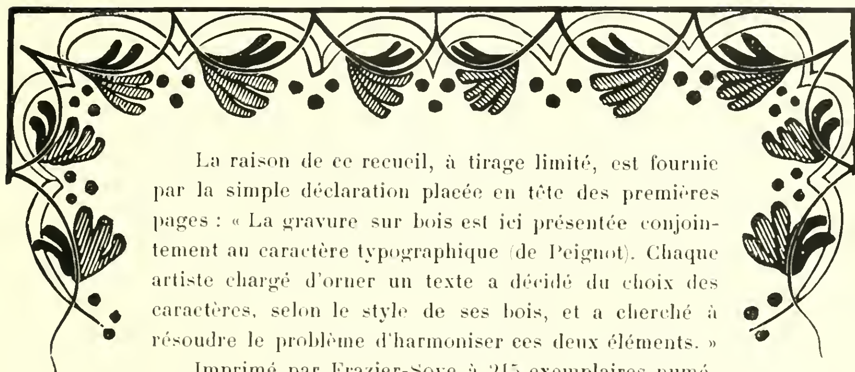
3. MM. Bracquemond, J. Claretie, Clément-Janin, Jules Comte, F. Courboin, Armand Dayot, Gust. Geffroy, Ed. Hubert, Henri Marcel, Roger-Marx, Ch. Metman, Gabr. Mourey, Eug. Rodrigues, H. Roujon, Ol. Saincère, Ch. Sarradin, L. Vauxcelles.

4. MM. Amédée-Wetter, John D. Batten, Paul Baudier, Camille Beltrand, Jacques Beltrand, Emile Boizot, E. C. Austen Brown, Georges-L. Bruyer, F. Chalandre, P.-E. Colin, R. Davaux, A. Deslignières, G. d'Espagnat, Fr. Florian, V. Giles, P. Gusman, Henriette Hahn-Brinckmann, Edme Boies Hopkins, P.-A. Isaac, G.-A. Jacquin, P.-G. Jeanniot, Amédée Joyau, J.-E. Laboureur, Sydney Lee, A. Lepère, H. Lespinasse, Ch. H. Mackie, Ethel Mars, T. Str. Moor, H. Paillard, Lucien Pissarro, Th. Ralli, Gwendolen Raverat, Henri Rivière, Rudolph Rudzicka, F. L. Schmied, Julien Tinayre, L. Valtat, J.-G. Velder, E.-A. Verpilleux, P.-E. Vibert.



une fin, même l'injustice ; le bois original est désormais admis par les collectionneurs. » Roger Allard déclare que le succès n'est pas douteux, et souhaite qu'il ait une heureuse influence sur le goût public. « On voudrait, dit-il, voir encourager les efforts des artistes savants et tenaces qui maintiennent l'art admirable et charmant du bois... ». « Pour la première fois qu'ils se manifestent, en tant que Société s'entend, ajoute Georges Frappier, les graveurs sur bois ont fait un coup de maître. » D'autres critiques, et non des moindres, firent chorus en l'honneur du bois « rajeuni, rénové ».

Suite immédiate, la révélation du Pavillon de Marsan décida l'Institut français de New-York à donner, en novembre 1913, l'hospitalité à un choix d'œuvres françaises. A Stockholm, en 1914, la Société suédoise de gravure sur bois originale (Föreningen Original Träsnitt) se fondait et conviait, le 1er mars, la Société de Paris à prendre part à une exposition internationale. Un groupe de dix-sept graveurs y représenta la S. G. B. O. En mai et juin de la même année, à Florence, l'exposition du Blanc et Noir (Bianco e Nero) réservait à la S. G. B. O. une salle spéciale où figurèrent soixante-dix estampes de bois originaux français. La Société de la gravure sur bois originale prenait sa place au soleil des deux mondes. Mais le grand cataclysme, la guerre, vint avec sa nuit de plusieurs années. Toutefois, pendant ce temps d'épreuves, ceux que la guerre n'avait pas complètement arrachés à leur art, veillaient. A la française, la publication du *Nouvel Imagier*, dont la première partie avait paru en juin 1914, restait le point de ralliement où se continua le programme établi sous le patronage de la S. G. B. O. Un deuxième fascicule était préparé, troublé par la vicissitude des offensives, et le troisième et dernier fascicule, conçu dans la vision de la Victoire, était réalisé, après des retards infinis, en juin 1920.



La raison de ce recueil, à tirage limité, est fournie par la simple déclaration placée en tête des premières pages : « La gravure sur bois est ici présentée conjointement au caractère typographique (de Peignot). Chaque artiste chargé d'orner un texte a décidé du choix des caractères, selon le style de ses bois, et a cherché à résoudre le problème d'harmoniser ces deux éléments. »

Imprimé par Frazier-Soye à 215 exemplaires numérotés (200 sur vélin d'Arches et 15 sur japon), tiré en noir, en rouge et en camaïeu, l'ouvrage, in-4° carré de 100 pages, est divisé en trois parties : textes anciens classiques, textes anciens français, textes modernes français —, généralement, fragments de pièces, choisies de manière à permettre la fantaisie dans le cadre spécial où le problème plaçait l'artiste.

Cette publication, miroir d'une époque d'évolution, est due au concours désintéressé de quelques collaborations et particulièrement à la confiance mutuelle des peintres-graveurs qui, non rétribués, firent allégrement un sacrifice pour le bien de leur art. Lepère apporta sa contribution avec le frontispice, et, à sa suite, par ordre de pagination, P. Gusman, P.-E. Colin, J.-E. Laboureur, J. Beltrand développèrent leurs compositions décoratives. Pour le second fascicule, sauf une partie due à un graveur qui dut remplacer un confrère alors au front, les auteurs des bois furent Amédée-Wetter, J. Perrichon, Siméon, R. Bonfils. Après l'armistice, E. Boizot et P. Baudier purent reprendre la charge qu'ils avaient acceptée, accompagnés d'Émile Bernard et de Quillivic. Enfin, les dernières pages sont un hommage à Lepère, par la publication de lettres adressées par le maître à Roger Marx, et accompagnées de quelques bois confiés par Mme Lepère.

L'avis des connaisseurs se traduisit tout de suite par des souscriptions importantes, seules ressources possibles. L'un des souscripteurs même a

écrit : « Ce livre est vraiment un chef-d'œuvre, dont il convient de féliciter tous les collaborateurs; car, malgré la grande tourmente et toutes les difficultés d'après-guerre, ils ont su mener à bien cet ouvrage où s'affirment avec éclat le goût et le charme de l'intellectualité française[1]. »

Devant l'ère nouvelle qui s'ouvre, rien ne compte que l'action; aussi, ne pouvait-on laisser sans examen la constitution des organisations d'avant-guerre. Il fut donc décidé de liquider le passé et de reconstituer la Société sur des bases élargies. Les artistes, ouvriers de la première heure, se retrouvèrent, mais sans Paillard, ni Joyau, ni le maître Lepère, que la mort enleva successivement.

Avec le concours actif de bibliophiles, amateurs du bois gravé, de nouveaux statuts viennent d'être rédigés (17 juin 1920)[2]. Le nombre des membres amateurs est fixé à 100, celui des artistes à 30; plus quelques étrangers. Dès les premiers mois de sa réorganisation, la S. G. B. O. compte 60 membres et 16 artistes[3].

L'année 1920 ne se terminera pas sans que la première publication de la nouvelle Société — un recueil d'estampes dues aux premiers collaborateurs du *Nouvel Imagier* — ait été remise de droit à chaque membre. D'autres travaux sont à l'étude, ainsi qu'une exposition doublée d'une rétrospective, car mieux que jamais la diversité des œuvres gravées sur

1. Dr Henri Reynès, dans le *Journal des Arts*, 14 août 1920.

2. Le comite se compose ainsi : président, M. Léon Comar; vice-président, M. P.-E. Colin: trésorier, M. André Bertaut; secrétaire, M. P. Gusman; assesseurs, MM. H. Vever, J. Beltrand, J.-E. Laboureur, Sancholle-Henraux, André Dezarrois, J. Hernandez, R. Bonfils.

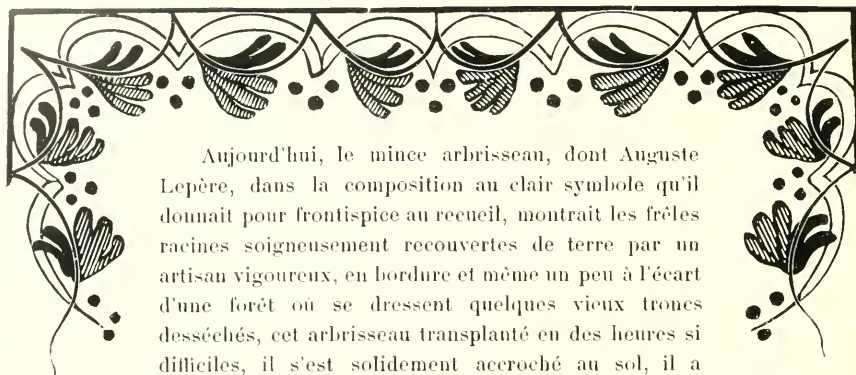
3. Parmi les adherents : Mme de Saint-Alary, Mme la comtesse Roederer; MM. le baron Auvray, le baron de Barante, J. Borderel, M. Fenaille, Georges Heine, Dr M. Launois, Eug. Raveney, Jacques Rouché, Jos. Bourdel, A.-P. Garnier, Ch. Gauthier-Lathuille, Robart, Rouart, Georges Moreau, Perrigot, Kieffer, Campbell Dodgson, H. de Seynes, Larlanque, Georges Tessier, Henri Prost, George Blumenthal, David Weill, etc. Parmi les artistes non encore cités : Perrichon, Quillivic, Siméon, Vettiner, Cheffer, Morin-Jean, Amédée-Wetter, Boizot, Herman-Paul, Schmied, P. Baudier.



F. Siméon. — Les Vendanges.
Bois original pour *le Vin* de Vion d'Alibrey.

bois permet une prochaine manifestation artistique à laquelle le public expert ne saurait faire que bon accueil.

C'est une chose à remarquer que, dans ces quelques pages, on s'est abstenu d'analyser les qualités artistiques du *Nouvel Imagier* et de montrer comment les efforts de chacun des collaborateurs se sont manifestés selon le même mot d'ordre. Tel n'était pas l'objet de cet article. On a simplement voulu rappeler quelques dates, intéressantes à préciser au moment où l'œuvre d'après-guerre se renoue à celle qui précéda la tourmente, et dresser le tableau des résultats acquis, si heureux et si encourageants quand on réfléchit aux circonstances critiques dans lesquelles une publication si délicate à mettre au point a été composée, illustrée et tirée.



Aujourd'hui, le mince arbrisseau, dont Auguste Lepère, dans la composition au clair symbole qu'il donnait pour frontispice au recueil, montrait les frêles racines soigneusement recouvertes de terre par un artisan vigoureux, en bordure et même un peu à l'écart d'une forêt où se dressent quelques vieux troncs desséchés, cet arbrisseau transplanté en des heures si difficiles, il s'est solidement accroché au sol, il a poussé ses premiers rameaux, et les branches vivaces qu'il étend chaque jour font bien présager de la récolte prochaine[1].

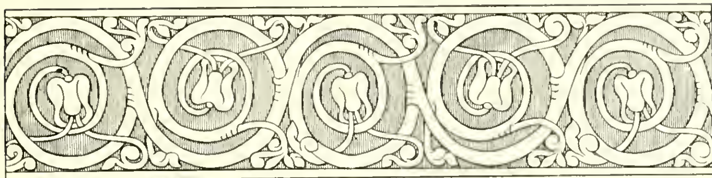
PIERRE GUSMAN.

1. Les bois qui illustrent le présent article sont extraits du *Nouvel Imagier :* le frontispice hors-texte est une des dernières œuvres du regretté maître Aug. Lepère; les en-tête décoratifs sont dus à J. Perrichon; la vignette des *Vendanges* à F. Siméon; et le cul-de-lampe à P.-E. Colin.



P.-E. COLIN. — CUL-DE-LAMPE.

Bois original pour *l'Arbre d'Atedius Melior* de Stace.



LES ORIGINES DE L'ART ROMAN

I. — NAISSANCE DES ÉCOLES RÉGIONALES D'ARCHITECTURE[1]

V

C'est dans la deuxième moitié du XIe siècle que ces écoles apparaissent avec leur physionomie véritable. Leur développement est favorisé par des conditions historiques nouvelles : formation de grands États féodaux, rétablissement de l'ordre et de la sécurité, renaissance des villes, mouvement industriel et commercial, triomphe de la réforme de Cluny, organisation des grands pèlerinages. L'essor architectural est le reflet de l'activité nouvelle qui anime la jeune société française. Les plans atteignent une ampleur inconnue jusque-là et qui ne sera même pas dépassée à l'époque gothique. Et c'est bien ce qui constitue la véritable originalité de l'art roman. La plupart des procédés de construction étaient d'origine orientale ou romaine, mais ils n'avaient jamais été employés que dans des édifices de dimension médiocre. La nouveauté consista à lancer des voûtes à une plus grande hauteur et sur des nefs plus larges, à élever les clochers qui dominent les villes comme des donjons et surtout à fixer dans chaque région un ensemble de procédés qui devint le point de départ d'une tradition nouvelle. Vers 1095, à l'époque de la première croisade, six groupes d'églises, dont beaucoup étaient encore en construction, offrent déjà les caractères d'écoles provinciales.

1. Deuxième article. Voir la *Revue*, t. XXXVIII, p. 129.

La grande basilique de Cluny, commencée en 1089, dont le chœur fut consacré par Urbain VII en 1095 et qui était achevée en 1130, est non seulement le monument-type de l'école de Bourgogne, mais représente l'effort le plus considérable de l'architecture française du moyen âge. Avant la reconstruction de Saint-Pierre de Rome, au XVIe siècle, aucune église n'avait atteint encore des dimensions pareilles : 171 mètres de longueur avec le narthex, 40 mètres de largeur. Les voûtes de la nef, qui se dressaient à 45 mètres, n'ont été dépassées qu'à Amiens, à Metz, à Cologne et à Beauvais. Avec son narthex, grand comme une église, ses cinq nefs de dix travées, son double transept dont les bras étaient flanqués de huit absidioles, son sanctuaire dont le rond-point était limité par douze colonnes monolithes en marbre cipolin de Luna, son déambulatoire sur lequel s'ouvraient cinq chapelles rayonnantes, et les six clochers qui couronnaient cet ensemble, la basilique de Cluny était bien l'image de l'ordre puissant dont les doctrines régnaient sur la chrétienté tout entière. On y trouvait, en outre, la plupart des procédés qui distinguent l'école bourguignonne : la nef surélevée au-dessus des bas-côtés et voûtée en berceau brisé avec, à chaque travée, un arc doubleau retombant sur les pilastres cannelés engagés dans les piliers, les collatéraux voûtés d'arête et les chapiteaux historiés. Malheureusement, une démolition aussi criminelle que stupide a privé l'art français d'un de ses chefs-d'œuvre les plus anciens et, de ce monument qui laissait bien loin derrière lui tout ce qu'on avait fait jusqu'alors, il ne subsiste plus que le croisillon méridional du grand transept, dont les voûtes puissantes et les deux clochers permettent du moins d'évoquer l'effet prodigieux que devait produire la grande basilique au temps de sa splendeur.

En même temps qu'à Cluny, la formule bourguignonne apparaît dans les édifices des provinces voisines élevés sous l'influence clunisienne, par exemple à Saint-Étienne de Nevers, devenue prieuré clunisien en 1068 et aux frontières même de l'Auvergne, à Souvigny, où reposaient les corps de deux des plus illustres abbés de Cluny, saint Maïeul et saint Odilon. L'église de Nevers, achevée en 1097, est bourguignonne par ses combinaisons d'équilibre ; les voûtes en quart de cercle qui surmontent ses tribunes et qui n'ont d'autre rôle que de porter les toits

en appentis des collatéraux n'indiquent pas nécessairement une influence auvergnate[1]. L'église de Souvigny, commencée en 1088 sur un plan presque aussi grandiose que celui de Cluny, n'a gardé de cette époque que ses doubles collatéraux voûtés d'arête, mais on a toutes les raisons de croire que sa nef centrale était, comme aujourd'hui, surélevée au-dessus des bas-côtés, à la mode bourguignonne.



Cliché Monuments hist.
ÉGLISE DE SAINT-SAVIN (VIENNE).

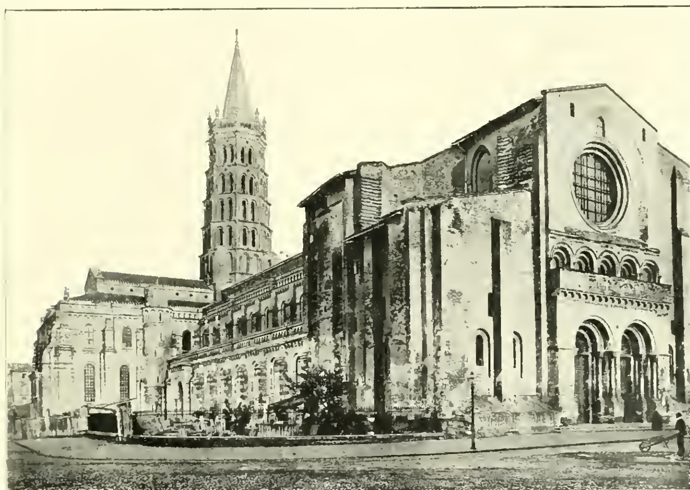
L'école auvergnate n'a pour cette période qu'une seule église bien datée, celle d'Ennezat, consacrée entre 1061 et 1073[2]. Le chœur date du XIV[e] siècle, mais tout le reste est conforme à la formule romane d'Auvergne : sur la nef, un berceau continu épaulé par les voûtes en quart de cercle qui surmontent les tribunes ; celles-ci sont supportées par les voûtes d'arête qui couvrent les collatéraux et prennent jour sur

1. Voir, dans le précédent article, la fig. de la p. 139. — Du Ranquet, *Influences auvergnates dans l'église Saint-Étienne de Nevers. Revue d'Auvergne*, juillet 1919.
2. Voir dans le précédent article, la fig. de la p. 141.

la nef par une succession de baies géminées retombant sur une colonnette centrale ; les piliers, lisses en face de la nef, sont garnis de trois colonnes engagées des autres côtés et d'autres colonnes appliquées aux murs goutterots reçoivent les arcs doubleaux qui séparent les compartiments d'arêtes des collatéraux. L'ornementation des chapiteaux et des bases est rude et sommaire. La façade occidentale est entièrement nue avec son portail ouvert entre deux contreforts. Aux façades latérales, on aperçoit les contreforts plats reliés par des arcades, les corniches supportées par des modillons à enroulement, les cordons de billettes encadrant les fenêtres, qui seront de règle dans les églises auvergnates du XII[e] siècle. Quelques constructions exécutées en Saintonge par les moines de la Chaise-Dieu, l'église de Saint-Gemme (Charente, 1079), les absidioles de Saint-Eutrope de Saintes (1094), achèvent de nous montrer que l'école auvergnate est entièrement constituée à l'époque de la première croisade, bien que la plupart de ses grandes basiliques aient été construites ou remaniées au XII[e] siècle.

A l'école auvergnate s'oppose l'école poitevine, dont l'église de Saint-Savin (Vienne), commencée vers 1050 et achevée dans les premières années du XII[e] siècle, offre les procédés caractéristiques : le plan du chevet avec son déambulatoire garni de cinq absidioles, la tour-lanterne dressée à la croisée du transept, le système d'équilibre, un berceau central épaulé par les voûtes d'arête des collatéraux qui s'élèvent presque à la même hauteur. Comme les nefs auvergnates, les nefs poitevines sont donc comprises sous un seul toit et éclairées seulement par les fenêtres des bas-côtés. L'absence de tribunes au-dessus des bas-côtés, qui devint usuelle dans l'école poitevine, donne aux piliers qui soutiennent les arcades un caractère plus élancé. Mais Saint-Savin est une église de transition qui a encore des traits archaïques : les voûtes d'arête appareillées de ses collatéraux ne sont pas séparées par des doubleaux ; il en est de même du berceau central, continu dans les six travées qui précèdent le transept, interrompu, au contraire, par des arcs doubleaux dans les trois travées occidentales, mode qui prévaudra en Poitou. C'est aussi dans ces trois travées, de construction plus récente, qu'apparaît le pilier poitevin, fait de quatre colonnes disposées en quatre feuilles : les travées plus anciennes ne connaissent que le pilier cylindrique, de caractère neutre.

A Poitiers, Saint-Hilaire, consacré en 1049, remanié vers 1088, avait encore une charpente sur sa nef centrale. Au contraire, à Montierneuf, fondé en 1078 et consacré par Urbain II en 1096, on voit sous les remaniements postérieurs les traits essentiels de l'école poitevine, le berceau central renforcé d'arcs doubleaux, la tour-lanterne à la croisée, les absidioles du chevet avec leur corniche à modillons et leurs colonnes-contreforts. Sainte-Radegonde, reconstruite après l'incendie



Saint-Sernin de Toulouse.

de 1083 et dédiée en 1099, nous montre l'usage, en Poitou, du plan à nef unique, mais ses voûtes domicales datent du XIIIe siècle; en revanche, son sanctuaire garni d'absidioles, surélevé au-dessus d'une crypte très ancienne, offre tous les caractères poitevins.

Le plan à nef unique, — usuel, nous l'avons vu, dans le Midi, — est arrivé en Poitou par l'intermédiaire du Sud-Ouest. Ce plan était, en effet, assez répandu dans le Périgord, la Guyenne et l'Angoumois, mais ce fut à la fin du XIe siècle, tout au moins dans les premières

années du xiie siècle, qu'on eut l'idée de couvrir cette nef unique d'une série de coupoles sur pendentifs. Sans aborder le délicat problème des origines de ce mode de couverture, nous nous contenterons de faire remarquer que des différences essentielles séparent les églises à coupoles du Sud-Ouest des églises byzantines auxquelles on a voulu les rattacher : l'appareillage des coupoles, les pendentifs faits à l'origine d'assises en encorbellement, l'emploi de l'arc brisé pour les doubleaux, le plan même de la nef unique sont autant de traits inconnus à l'architecture byzantine. En dehors du plan de Saint-Front de Périgueux (xiie siècle), dont il reste à expliquer l'analogie avec celui de Saint-Marc de Venise, l'architecture du Sud-Ouest a bien un caractère indigène et il est intéressant d'en trouver les premiers spécimens à cette époque, à la cathédrale d'Angoulême, reconstruite de 1101 à 1106 par l'évêque Gérard de Blaye, à Saint-Étienne de la Cité de Périgueux, à Saint-Jean de Cols et Saint-Avit-Sénieur (Dordogne).

Mais, parmi les monuments de la fin du xie siècle, une série remarquable est celle des églises à plan très développé qui n'appartiennent pas à une seule région, mais forment, entre l'école poitevine et l'école auvergnate, une ligne continue : la basilique du Saint-Sauveur bâtie à Limoges par les moines de Saint-Martial, entre 1063 et 1095[1], Saint-Sernin de Toulouse, dont le chœur fut consacré par Urbain II en 1096, et Sainte-Foy de Conques, élevée seulement au xiie siècle. Ce n'est pas par un simple hasard que ces églises sont situées sur une des routes les plus fréquentées par les pèlerins qui se rendaient à Saint-Jacques de Compostelle en Galice, dont la grande basilique, commencée en 1075 et à laquelle travaillèrent, dès le xie siècle, des architectes français, avait des dispositions analogues.

On sait, par les admirables travaux de M. Bédier, quel rôle considérable les sanctuaires qui jalonnaient les routes de Saint-Jacques ont joué dans l'élaboration de nos chansons de geste. L'influence de ce pèlerinage s'est manifestée aussi dans le développement architectural, car ces immenses églises étaient visiblement aménagées pour recevoir les foules de pèlerins qui ne manquaient pas de vénérer au passage les reliques des sanctuaires célèbres. Dans toutes ces églises, en effet, on retrouve le vaste

1. Ch. de Lasteyrie, *l'Abbaye de Saint-Martial de Limoges* (1901).

déambulatoire garni de cinq absidioles et le transept accompagné de galeries collatérales qui reproduisent le plan créé à Saint-Martin de Tours à la fin du xe siècle[1]. Deux d'entre elles, Saint-Sernin et Saint-Jacques, ont jusqu'à cinq nefs, et les tribunes, placées au-dessus de leurs collatéraux, se continuent dans les croisillons qu'elles contournent et règnent autour du chœur au-dessus du déambulatoire. Ces dispositions annoncent déjà celles des grandes cathédrales gothiques. Mais on trouve, en outre, dans toutes ces églises, les mêmes systèmes d'équilibre, le bereeau central, aveugle soutenu à chaque travée par un arc doubleau, à la mode poitevine, et contrebuté par les voûtes en quart de cercle des tribunes, à la mode auvergnate.


Cliché Bréhier.
La Trinité de Caen : collatéral sud.

Lorsqu'on attribuait encore à l'Auvergne et au Poitou la création de ces modes d'équilibre, qui appartiennent en réalité au fonds commun de la tradition orientale, on voyait dans l'architecture de ces églises un compromis entre l'école auvergnate et l'école poitevine. Mais leurs programmes dépassent singulièrement ceux de ces deux écoles, et c'est à Saint-Martin de Tours qu'il faut en rechercher l'origine. En réalité, ces églises forment, en face des autres écoles, un groupe bien autonome. Elles n'appartiennent pas à une province particulière, mais à la route

1. Mâle, *l'Art du moyen age et les pèlerinages*, dans la *Revue de Paris*, 15 février 1920.

des grands pèlerinages : ce sont les églises du chemin de Saint-Jacques.

Enfin, au nord de la Loire, une seule école, celle de Normandie, a réussi à se constituer avant 1095 en se dégageant de la tradition archaïque d'origine carolingienne. Dès cette époque, elle apparait comme très vigoureuse, et la conquête de l'Angleterre en 1066 lui a permis de se développer outre-Manche. Aux abbayes puissantes, d'origine mérovingienne comme Jumièges, ou fondées par les ducs de Normandie ou leurs vassaux, il fallut des églises monumentales, aux clochers élevés, aux nefs spacieuses et bien éclairées, et on y distingue dès cette époque toutes les caractéristiques de l'école normande.

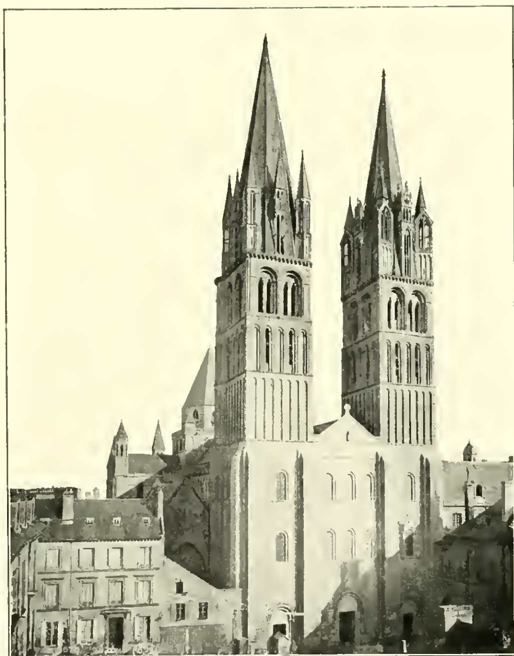
La nef centrale éclairée par de hautes fenêtres, à la hauteur desquelles règne une galerie de circulation ornée d'arcades, sera couverte en charpentes jusqu'à l'adoption de la croisée d'ogives. Les nefs de Jumièges (1040-1067)[1] et de Cérisy-la-Forêt (commencée en 1030) n'ont jamais eu d'autre couverture. Au contraire, des voûtes d'arête surmontent les bas-côtés, au-dessus desquels s'étendent parfois de profondes tribunes ouvertes par une seule baie (Saint-Étienne de Caen, 1064-1073) ou par une baie géminée (Jumièges, Lessay). Les tribunes de Saint-Étienne de Caen ont des voûtes en quart de cercle sur lesquelles repose le toit en appentis des bas-côtés. A la Trinité de Caen (dédiée en 1066) et à Saint-Georges de Boscherville (XII[e] siècle), les tribunes sont remplacées par un faux triforium.

Tantôt les piliers qui séparent les nefs sont uniformément composés d'un noyau carré à quatre colonnes engagées, par exemple à la Trinité de Caen, à Lessay ou à Boscherville; tantôt, au contraire, règnent alternativement des piliers forts et faibles. A Jumièges, un pilier cylindrique est suivi d'une pile articulée dont la colonne, située dans la nef centrale, monte jusqu'au faîte. A Saint-Étienne de Caen, cette colonne est renforcée de deux en deux piliers par deux colonnes secondaires. On a quelquefois vu dans cette disposition la preuve que des voûtes avaient été prévues pour la nef centrale; on a supposé aussi que les piliers forts soutenaient des arcs de maçonnerie ou arcs-diaphragmes destinés à soulager la charpente. Ni l'une ni l'autre de ces hypothèses n'a pu être vérifiée, mais ce qui paraît

1. Voir, dans le précédent article, la pl. hors-texte, p. 137.

certain, c'est que cette alternance de piliers semble bien indiquer une influence lombarde.

Au transept, surmonté, à la croisée, d'une tour-lanterne carrée, deux larges tribunes ouvertes, supportées par une arcade géminée, garnissent les murs du nord et du midi, tandis qu'à l'est de chaque croisillon s'ouvre une absidiole.



Saint-Étienne de Caen : façade ouest.

Les seuls chœurs de cette époque bien conservés sont ceux de la Trinité, de Saint-Nicolas de Caen (1083-1093), de Lessay, de Cérisy-la-Forêt. Tous offrent à peu près les mêmes dispositions et les fondations du chœur de Jumièges, retrouvées en 1905, par M. Martin du Gard, montrent un plan analogue : un chœur de deux travées, terminé par une abside en hémicycle et accompagné de deux collatéraux avec lesquels, sauf à Jumièges, il communique par des arcades. C'est le plan bénédictin, déjà répandu en France dans la première moitié du XIe siècle. L'ornementation des absides est d'une richesse particulière : au-devant des deux étages de fenêtres, règne une double galerie d'arcades dont l'archivolte est ornée d'une frette crénelée

et qui retombent sur des colonnes aux chapiteaux historiés.

Les façades, composées d'un porche entre deux tours, ont un aspect massif et puissant. Toute ornementation en est exclue, mais elles font grand effet avec leur double étage de fenêtres, d'où surgissent, comme à Saint-Étienne, comme à la Trinité de Caen, comme à Jumièges, des clochers dignes par leur envolée d'abriter une cathédrale gothique.

Mais, si brillant qu'ait été le développement de l'école normande dans son pays d'origine, elle a produit des édifices encore plus grandioses en Angleterre, où les évêques et les abbés, dotés par le Conquérant de revenus considérables, entreprirent avec ardeur la tâche de rebâtir dans des proportions majestueuses les modestes édifices de l'époque anglo-saxonne. Les architectes normands qui reconstruisirent les cathédrales de Cantorbéry (1070-1091), de Winchester (1079-1103), d'Ely (1082-1100), de Gloucester (1089-1100), de Durham (1093), employèrent tous les procédés qui leur étaient familiers. Prises dans le détail, elles semblent des répliques de Jumièges ou de Saint-Étienne de Caen, mais leur plan est beaucoup plus développé que celui des églises normandes. La longueur de leurs nefs fait songer à celle de Cluny (onze travées à Winchester et à Ely), autour de leur transept règne la galerie collatérale des grandes églises de pèlerinages qui forme un déambulatoire autour du chœur sans être accompagnée d'absidioles. Leur architecture puissante et rude, leur ornementation sommaire ne diffèrent pas de ce qu'on voit sur le continent, mais elles sont un témoignage remarquable des qualités vigoureuses qui sont celles des architectes normands.

Telle a été, entre le xe et le xiie siècles, l'évolution de l'architecture française. Au début de cette période, la confusion, l'inexpérience, la maladresse règnent dans les constructions. Le type neutre d'édifice couvert en charpente créé par les architectes carolingiens domine dans toute la France, tandis que le Sud-Est s'attache de plus en plus à la tradition orientale des petites églises à plans très simples et voûtées par des procédés variés. Dès le xe siècle, cependant, les nouvelles tendances de la vie religieuse déterminent la création, en Auvergne et en Touraine, du chevet garni d'absidioles, première manifestation certaine d'une originalité régionale. Cette originalité s'affirme dans la première



Cliché Monuments hist.

Saint-Étienne de Caen : tribunes.

moitié du XIe siècle, en raison même des progrès techniques et d'une meilleure organisation du travail. Les tendances particularistes s'accentuent surtout en Bourgogne et sur le territoire de l'ancienne Aquitaine. Les plans y sont plus variés et plus amples, la construction plus parfaite.

Mais ce fut seulement entre 1050 et 1100, grâce aux progrès politiques et économiques, que les formules régionalistes se précisèrent. A l'époque de la première croisade, de puissantes écoles d'architecture provinciale manifestent leur vitalité, et leur influence se répand même hors de leurs frontières : école bourguignonne, école auvergnate, école poitevine, églises à coupoles, groupe du chemin de Saint-Jacques, école normande.

En même temps, le domaine des deux traditions archaïques se rétrécit de jour en jour. Au moment où la croisée d'ogives va faire son apparition dans l'Ile-de-France et les régions voisines, la tradition carolingienne est comme refoulée vers le Rhin, tandis que les provinces du Sud-Est continuent à rester fidèles aux plans archaïques et aux systèmes de voûtes de la tradition orientale. On peut dire qu'en 1100 il n'y a encore ni école de l'Ile-de-France, ni école provençale.

Ainsi, à l'aurore du XIIe siècle, une architecture originale existe en France et reflète dans sa variété les aspects divers de nos vieilles provinces. Mais, malgré leur caractère local, des traits communs distinguent encore les édifices de cette époque : d'abord leur extension de plus en plus grande à la fois en superficie et en hauteur, véritable symbole de l'intensité de la vie religieuse; puis la simplicité extrême d'ornementation, l'aspect sévère et monastique qui correspond au mouvement d'ascétisme alors dans toute sa ferveur. L'œuvre des générations suivantes consistera à accentuer les caractères propres à chaque école et à revêtir d'une somptueuse parure de statues et de bas-reliefs les chapiteaux, les portails et les façades. Pour la première fois depuis l'antiquité, l'art qui se développe sur le sol français est, avec la littérature alors à ses débuts, l'expression même du génie national.

L. BRÉHIER,
Professeur à la Faculté des lettres
de Clermont-Ferrand.

(A suivre.)

PETITE HISTOIRE DE LA PORCELAINE DE CHINE

A PROPOS D'UNE GRANDE COLLECTION



FIG. 1. — VASE A DÉCOR EN RELIEF, ÉMAIL VERT.
Époque des Han (206 av. J.-C.-255 ap. J.-C.).
Musée du Louvre.

Le musée du Louvre, continuant sa réinstallation, vient d'ouvrir au public les salles de céramique chinoise dues à la générosité de M. Ernest Grandidier.

Cette collection, qui rivalise, si elle ne les dépasse pas, avec les plus belles du monde, offre un intérêt nouveau aux amateurs de porcelaine de Chine, car, profitant de la fermeture du Musée pendant ces années de guerre, les conservateurs ont classé méthodiquement et chronologiquement les cinq mille numéros qui la composent.

M. Grandidier avait cherché, dans la passion du collectionneur un adoucissement aux grands chagrins de sa vie et à l'isolement où il se trouvait. Il avait commencé par réunir des livres ; puis, peu à peu, la porcelaine de Chine seule l'intéressa ; il connut tous les marchands de son époque, fréquenta les sinologues ; mais, malgré son érudition dans cette branche de l'art, il ne put jamais se soumettre à un classement méthodique, la joie des yeux l'emporta toujours pour lui sur la précision historique et ses vitrines furent composées sans autre préoccupation que

celle des formes et des couleurs. Le Musée ne peut penser pareillement; les conservateurs ont dû s'occuper des travailleurs et sacrifier quelquefois à la science et à l'histoire leur goût personnel. Maintenant, les visiteurs pourront suivre, en parcourant les salles de la collection Grandidier, l'évolution de la céramique chinoise, non depuis ses origines, car le généreux donateur avait eu beaucoup de peine à se faire aux poteries archaïques des premiers siècles de notre ère, mais depuis la dynastie des Song. Pour les époques antérieures, les salles d'Extrême-Orient du Louvre possèdent de très beaux spécimens venant des missions Chavannes et Pelliot, de dons et d'acquisitions.



FIG. 2. — VASE EMAIL CRÈME A TACHES VERTES.
Epoque des Tang (618-906). — Musée du Louvre.

L'art de la poterie remonte en Chine à la plus haute antiquité et son invention est attribuée au fabuleux Shèn-Nung, le « Triptolème de la Chine », qui enseigna à son peuple la culture et les autres arts nécessaires aux besoins de la vie; mais les objets authentiques que l'on possède, datent seulement de la dynastie des Tcheou (1122-256 av. J.-C.); ce sont des poteries purement utilitaires : vases pour la cuisson des aliments, vases à vin, vases à sacrifices, plats, etc.[1], trouvés dans les anciennes sépultures et semblables à ceux qui se faisaient en bronze pour les mêmes usages.

L'art rigide, régulier et impersonnel des Tcheou disparut presque complètement dans les luttes de l'Empire; il reparut avec les Han (206 av. J.-C. - 265 ap. J.-C.), mais avec moins de froideur, sous l'influence du Confucianisme et surtout du Taoïsme, dont les innombrables légendes fournissent d'éternels motifs aux artistes. Les objets de cette période sont encore très primitifs; les vases, de formes très belles, ont un décor en relief avec une couverte monochrome vert foncé, brune ou verdâtre;

1. Dr Laufer, *Chinese pottery of the Han dynasty*, Leyden, 1909.



Fig. 3. — Statue d'un Lohan, décor émaillé de différents tons (grandeur naturelle).
Époque des Tang (618-906). — Londres, Musée Britannique

l'emploi de l'émail est alors la grande nouveauté, les vases sont souvent des moulages ou des copies de vases de bronze. Presque toutes les poteries Han que nous possédons ont, en plus de leur intérêt artistique, un intérêt historique : elles proviennent des tombes de cette époque découvertes par les Européens pendant la construction des chemins de fer. Les Chinois, adorateurs des ancêtres, s'étaient toujours opposés à la profanation des sépultures. Cet usage de la poterie funéraire dut certainement donner une grande activité à l'art de la céramique ; mais nous ne connaissons pas les centres de fabrication sous les Han ; deux noms seulement sont cités dans les livres chinois : Nan-Shan, où se trouvaient les poteries de l'empereur Wou-ti (140-83 av. J.-C.) et celles de Kiang-si, à la place même où devait par la suite se fonder le célèbre centre de Tcheng-te-tcheu. Un très beau spécimen de poterie Han se trouve au musée du Louvre dans la collection Pelliot : c'est un vase en forme de balustre, au col un peu évasé, recouvert d'un bel émail vert ; il est orné, sur l'épaule, d'une frise en relief représentant des chevaux au galop (fig. 1). Les vases de cette époque sont presque tous similaires ; la couverte en est quelquefois brune.

Après les Han, la Chine fut déchirée par quatre siècles de luttes politiques peu favorables au développement des arts, et il faut arriver à la dynastie des T'ang (618-906), l'âge d'or de la littérature et de l'art en Chine. L'Empire du Milieu était au sommet de sa puissance, ses armées s'emparaient de la capitale de l'Inde en 648, ses frontières s'étendaient jusqu'au Turkestan, ses jonques se voyaient jusque dans le golfe Persique, les Arabes colonisaient le long de ses côtes et le dernier Sassanide se réfugiait sur son territoire. Les influences étrangères furent nombreuses à cette époque dans les formes et les ornements de la céramique ; les plus importantes sont celles de l'Inde, de la Perse sassanide et de Byzance ; on en trouve même une classique gréco-romaine ; mais la principale est celle de l'art bouddhique, dont les canons avaient été imposés à l'art chinois sous la dynastie des Wei (386-549). La poterie T'ang est de grande importance et, si la collection Grandidier n'en possède que peu de pièces, le Musée s'est enrichi dernièrement de quelques beaux spécimens que l'on a pu admirer dans la salle Lacaze. C'est une céramique généralement

recouverte d'un émail jaune crème semé de taches vertes, violettes ou d'autres tons. Les ornements sont souvent en relief, mais on voit aussi des décors gravés et une nouvelle technique d'un décor émaillé de différents tons. Nous citerons, au musée du Louvre, un joli vase de forme ovoïde, avec petit col évasé se terminant en large rebord et ayant sur les côtés deux gouttières pour supporter une courroie; il est recouvert d'un bel émail crème avec taches vertes (fig 2). Une autre pièce est une gourde plate avec, également sur l'épaule, deux anneaux de suspension; elle est ornée d'un décor en relief d'influence gréco-bouddhique et d'une couverte brun foncé sur le haut, s'éclaircissant vers la base. Les potiers T'ang ont également imité l'aspect du marbre par le pétrissage de plusieurs terres; ils ont peut-être pratiqué le décor peint. Leur talent s'épanouit, on trouve maintenant des statues de grandeur naturelle représentant les Lohans (apôtres bouddhiques) (fig. 3); mais la céramique funéraire est encore celle qui fournit la plupart des spécimens de nos musées. La matière est plus fine et plus variée, les statuettes sont aussi belles que celles de Tanagra et la représentation du cheval y est particulièrement intéressante. La classification de la céramique T'ang par manufactures est encore impossible, en raison de la difficulté d'identifier les objets que nous possédons avec les rares descriptions des littérateurs chinois.



Fig. 4. — Plat, émail céladon Long ts'uan yao.
Epoque des Song (960-1279). — Collection Grandidier.

Avec les Song du Nord (960-1127), la prospérité de l'Empire chinois continue; mais, en 1127, les Tartares envahissent la Chine et en chassent l'empereur Kao-Tsung qui s'enfuit avec la cour à Hang-Tcheou, où il établit la capitale de la nouvelle dynastie des Song du Sud (1127-1279).

Marco Polo, qui vit Hang-Tcheou en 1280, en a laissé une description donnant bien l'idée du luxe et du raffinement de cette époque ; il visita une manufacture de porcelaine et mentionne que les produits en étaient exportés dans le monde entier : c'est en effet sous cette dynastie, en 1171, que l'on peut noter la première indication de la porcelaine chinoise hors de la Chine, l'Empereur ayant envoyé en présent à Nur-ed-din, shah de Perse, quarante pièces de céramique.



Fig. 5. — Vase a décor peint brun sur fond crème, fabrique de Tseu-yao.
Époque des Song. — Musée du Louvre.

Les produits de la dynastie des Song se distinguent de ceux de la dynastie des T'ang par la douceur de leur émail ; ils sont presque toujours de teintes unies, dégradées ou tachetées, souvent sans aucun ornement ; mais quelquefois avec un décor gravé ou en relief sculpté, moulé ou estampé. La couverte est posée sur la terre crue et le tout cuit en une seule fois. Ce sont généralement des grès, mais on croit que l'apparition de la porcelaine date de cette époque. C'est la grande période du vert céladon.

D'après les écrivains chinois, il a été possible de dénombrer plusieurs fabriques et le classement des produits Song peut être essayé sur les

bases suivantes : le *You-yao*, le *Kouan-yao* et le *Ko-yao*, dont les échantillons sont, pour ainsi dire, inconnus ; puis quatre autres fabriques dont nous possédons de beaux spécimens.

Le *Long ts'uan-yao* est une céramique épaisse, de fabrication lourde et grossière, d'une terre devenant rouge dans les parties exposées au feu et qui est recouverte d'un émail vert gris connu sous le nom de céladon. La plus belle décoration de ces pièces Song est sculptée ou gravée, mais on trouve aussi des reliefs moulés ou appliqués. Sur ces derniers, l'émail est quelquefois omis. Les motifs sont des poissons, des phénix volant au milieu de pivoines, des dragons dans des nuages ou des vagues, parfois des paysages ou des figures. La collection Grandidier renferme de beaux plats de Long ts'uan et particulièrement un, de céladon vert gris, dont le fond est orné de trois poissons rouges, la terre n'ayant pas reçu de couverte à cet endroit (fig. 4).

Le *Ting-yao* jouissait d'une grande faveur auprès des empereurs Song. C'est une porcelaine d'un onctueux et riche émail blanc ivoire, formant quelquefois des larmes brunâtres à l'extérieur. On en distingue deux variétés : le *pai-ting* ou blanc Ting, et la deuxième, beaucoup plus grossière, le *tou-ting* ou Ting de terre. Les pièces sont parfois sans décor, mais souvent avec des motifs sculptés en relief ou gravés représentant des pivoines, des lis, des phénix volant, de l'ail, des flots et quelquefois des canards ; les motifs moulés ou estampés étaient moins estimés. L'orifice des vases n'est généralement pas verni ; il est parfois caché par une bande de métal. Le musée Grandidier a de beaux bols Ting.

Le *Tseu-yao* est généralement une céramique blanche, mais il y a des pièces unies, des pièces gravées et d'autres d'une peinture brune. Ces dernières sont les plus nombreuses ; elles sont ornées de motifs hardis allant du noir au sépia, peintes sous ou sur l'émail et même sans émail. Un superbe vase, orné de feuillage brun sur fond ivoire, se voit dans les collections d'Extrême-Orient : c'est un des plus beaux spécimens connus (fig. 5). Les pièces gravées sont intéressantes, mais elles se confondent avec les *Ting*. On peut dire que c'est vraiment là le début du décor peint en Chine. Cette manufacture a fait aussi des vases émaillés brun avec décor en relief ou en émail jaunâtre.

Le *Kiun-yao* ou Tchun ne comprend que des objets d'usage courant,

tels que : pots à fleurs, bols à bulbes, soucoupes unies ou ornées de bandes de clous servant à supporter les pots, etc. L'émail est lourd et opalescent, il s'arrête près de la base en un rouleau épais et largement ondé ou en de larges gouttes; mince sur les bords et les parties saillantes, où il est d'un vert olive, il devient compact dans les creux et passe alors à un gris rayé de pourpre et de bleu. Les couleurs de l'émail sont : gris pigeon, lavande, fraise écrasée, pourpre tacheté, cramoisi, aubergine, etc. Ces pièces sont marquées avec les chiffres de 1 à 10, il en existe des



Fig. 6. — Pot a fleurs, émail aubergine, fabrique de Kiun-yao.
Époque des Song. — Musée du Louvre.

quantités. Il y a dans la collection Grandidier un beau pot à fleurs (fig. 6), une coupe ornée de clous (fig. 7) et d'autres pièces moins importantes.

Notons aussi le *Kien-yao*, où se rencontrent les fameux bols « fourrure de lièvre », nommés par les Japonais *Temmoku*, et imités par eux à Séto. Sous la dynastie des Song, se créa la fameuse manufacture impériale de Tcheng-te-tchen, qui comprenait déjà trois cents fours.

Avec la dynastie mongole des Yuan (1280-1367), l'art subit un arrêt complet ; toutes les fonctions sont entre les mains des conquérants

qui ne songent qu'à s'enrichir, beaucoup de fabriques ferment et celle de Tcheng-te-tchen, manufacture impériale, est naturellement sous le contrôle d'un commissaire mongol et parmi les plus éprouvées. Les fabriques de la dynastie des Yuan sont les mêmes que celles de la dynastie des Song, les produits sensiblement pareils, mais moins beaux.

Marie-Juliette BALLOT.
Attachée au Musée du Louvre.

(*A suivre.*)



Fig. 7. — Coupe ou bol a bulbes, émail bleu, fabrique de Kiun-yao.
Époque des Song — Collection Grandidier.



La Salle de la peinture française du xviiie siècle au musée du Louvre.

AU MUSÉE DU LOUVRE

LES SALLES DES XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES



Conformément au plan général qui a été exposé ici-même, il y a un an[1], M. Jean Guiffrey a poursuivi la réorganisation du département de la Peinture au Louvre. L'ordre logique, la succession des écoles et la disposition des lieux s'accordaient pour que le travail commençât par la Grande Galerie et les pays étrangers, Italie, Espagne, Flandres, Hollande. D'ailleurs, afin de rendre possible une meilleure présentation, des travaux d'architecture étaient nécessaires dans les deux grandes galeries qui sont depuis longtemps le domaine de la peinture française des xviie et xviiie siècles. Les travaux sont terminés. Aujourd'hui, se modelant sur le cours de l'histoire, le Louvre, après avoir rendu hommage aux maîtres de la Renaissance italienne et a leurs héritiers du Nord, honore enfin, dans l'œuvre de quelques-uns des plus

1. *Revue de l'Art*, novembre 1919.

glorieux parmi les fils de notre nation. Poussin, Le Sueur, Claude, Watteau, Chardin, Fragonard, Prud'hon, la France, instruite à la fois par Raphaël et Titien, par Rubens et Rembrandt, exerçant à son tour et gardant, depuis la première moitié du XVII[e] siècle, l'empire incontesté de l'art.

Deux moyens ont été employés pour assurer un peu plus de place aux œuvres illustres dont les galeries Mollien et Daru étaient jadis remplies, remplies au point de lasser l'attention. Le Salon Denon, qui érige sa trop haute coupole entre la salle du XVII[e] siècle et celle du XVIII[e], était depuis vingt ans consacré aux portraits d'artistes. L'exemple avait été donné par le Musée des Offices, à Florence. On ne conteste pas la valeur historique d'une telle collection. Il faut bien avouer cependant que de ces alignements, serrés sur plusieurs registres, de portraits d'hommes trop pareils — la plupart avaient le même format et s'encadraient de la même moulure, étant les morceaux de réception des académiciens — se dégageait une impression de monotonie peu favorable au plaisir des visiteurs et même à leur instruction. C'est à peine si l'on distinguait dans cette morne assemblée quelques chefs-d'œuvre. Ces chefs-d'œuvre, et d'autres qui, sans mériter un tel nom, ne manquent pas de beauté, sont aujourd'hui distribués dans les diverses galeries à leur rang et suivant l'ordre logique. Les portraits dont l'intérêt est surtout iconographique seront envoyés à Versailles. Ainsi le salon Denon a pu recevoir *les Batailles d'Alexandre* de Le Brun et aussi, au-dessous de ces immenses toiles qui reprennent une place qu'elles occupèrent jadis, un certain nombre de tableaux de moyenne dimension.

Dans les galeries Mollien et Daru, des épis portent des tableaux sur leurs deux faces et forment trois travées. Outre qu'ils ont l'avantage d'augmenter les surfaces d'exposition, les épis jouent ici le même rôle que les colonnes dans la Grande Galerie, ils marquent des repos dans la longueur des murs et ils permettent des ordonnances plus limitées, dont la symétrie peut être saisie d'un seul coup d'œil.

Quelques meubles, de place en place, supportant des terres cuites et des bronzes, sur des gaines des bustes de marbre, concourent au décor et à l'intérêt des deux galeries. On n'a d'ailleurs usé de cette ressource qu'avec discrétion, se gardant de compromettre l'aspect solennel qui appartient à un vaste palais historique.

Quand on est arrivé en haut de l'escalier Mollien, on entre dans la galerie qui a reçu la même désignation, par une porte qui s'ouvre entre deux panneaux. A l'autre extrémité de la galerie, il y a un panneau entre deux portes. Cette disposition a paru propre à mettre en évidence trois grands portraits qui comptent parmi les belles œuvres de l'art et qui évoquent à nos yeux des hommes dont les noms commandent toute l'histoire du XVII[e] siècle : Louis XIII et Richelieu, peints par Philippe de Champaigne, sont placés en pendants sur les deux panneaux de l'entrée et ils font face à Louis XIV, peint par Rigaud, seul entre les deux portes par lesquelles la galerie Mollien communique avec le Salon Denon. Le Louvre, malheureusement, ne possède pas un grand portrait de Louis XV. A la place qui eût été la sienne dans la galerie Daru, la monarchie française sera représentée, faute du Roi, par la Reine : sur le panneau correspondant à celui qui porte l'image officielle de Louis XIV, on verra le portrait d'apparat de la reine Marie Leczinska par Tocqué.

Sous les regards de ces grands personnages, les tableaux se groupent de façon à



La Salle de la peinture française du xvii[e] siècle au Musée du Louvre.



La Salle de la peinture française du xviii[e] siècle au Musée du Louvre.

manifester le génie ou le talent des artistes qui ont illustré deux siècles. On serait heureux si l'arrangement adopté fortifiait l'admiration que tout bon Français doit aux trois grands peintres du XVIIe siècle : Poussin, Le Sueur, Claude Lorrain. Leurs œuvres, dont le nombre et la qualité sont une des gloires du Louvre, se trouveront réparties dans les trois travées de la galerie Mollien, la travée centrale étant plus spécialement le salon d'honneur où Poussin triomphe, *primus inter pares*. Par le portrait où il s'est peint lui-même, au seuil de la vieillesse, plein de force et de gravité, il preside cette belle assemblée où brillent quelques-uns de ses plus fameux ouvrages : *les Quatre Saisons, Diogène, Orphée et Eurydice, le Triomphe de Flore, Apollon et Daphné*. Mais à son côté, il a une des plus suaves compositions de son jeune émule Le Sueur : *la Vierge apparaissant à saint Martin*, tandis qu'en face, son admirable *Inspiration du Poète* est placée entre les deux plus beaux tableaux de Claude Lorrain que possède le Louvre, *Débarquement de Cléopâtre à Tarse, Ulysse remettant Chryséis à son père*, tels sont les titres choisis par le peintre. Sans trop nous soucier de Cléopâtre ni d'Ulysse, nous y contemplons des spectacles magnifiques où le ciel, la mer, le marbre des palais et le feuillage des arbres font un chœur à la louange du soleil.

Une partie des œuvres de Le Sueur reste cependant en dehors de la galerie. Plusieurs des panneaux de la *Vie de saint Bruno* sont exposés dans l'escalier Mollien. Jadis, dans le Petit Cloître des Chartreux, ils occupaient les arcs formés par des pilastres d'ordre dorique. Il a semblé que les entre-colonnements de l'escalier Mollien offraient une disposition presque semblable et que cette peinture blonde et claire, faite en vue du contact direct avec la pierre, remplirait dans un escalier monumental, mieux que dans une salle ordinaire de musée, sa fonction décorative. On espère avoir un jour la possibilité de poursuivre cet arrangement et, peut-être aussi, de reconstituer à part les décorations du *Salon des Muses* et du *Cabinet de l'Amour*, peintes par Le Sueur pour l'hôtel Lambert.

Dans la troisième travée, paraissent déjà les signes d'un changement. Rigaud et Jouvenet sont à cheval sur deux siècles. On verra ici deux grands portraits de Rigaud : *Bossuet* et *Philippe V, roi d'Espagne* : d'un âge à l'autre, à travers la salle, le prince et l'évêque répondent au *Louis XIII* et au *Richelieu* de Philippe de Champaigne.

Cependant, l'influence de Poussin continue à régner longtemps après sa mort. C'est pourquoi, dans le Salon Denon, on a cru intéressant de rapprocher d'un tableau de Poussin le *Sévère et Caracalla* de Greuze et *le Christ et la Chananéenne* du jeune Germain Drouais, tandis qu'au-dessus d'eux, des *Ruines* d'Hubert Robert témoignent de ce culte pour l'antiquité romaine que Poussin contribua plus que tout autre à répandre dans notre pays. Du *Caracalla* de Greuze ou de *la Chananéenne* de Germain Drouais on ne saurait dire s'ils tiennent plus du passé qu'ils n'annoncent l'avenir, s'ils sont plus proches de Poussin ou de David.

Les différentes phases du XVIIIe siècle se déroulent dans les trois travées de la galerie Daru. Comme dans la galerie Mollien, la travée centrale est un salon d'honneur. *L'Embarquement pour Cythère* occupe la place symétrique de celle où, dans l'autre galerie, l'on voit *l'Inspiration du Poète*. Il personnifie le génie d'un peintre qui, en traduisant avec une sensibilité fine et profonde les élégances de son temps, nous

donne un poème où s'harmonisent indissolublement l'accent d'une vérité éphémère et la voix de l'éternelle beauté. C'est, hélas ! la seule peinture de Watteau dont on puisse disposer ici : les autres demeurent dans la salle La Caze, dont elles sont la plus belle parure. Mais, autour de ce chef-d'œuvre unique, se rassemblent les noms les plus glorieux du siècle : Chardin, Fragonard, Boucher, Lancret, Pater.

Avec Joseph Vernet, Greuze, Hubert Robert, Louis Moreau, Mme Vigée-Lebrun, le XVIIIe siècle nous offre ses derniers fruits, mais des temps nouveaux se préparent. Il y a un an, lorsque les peintures de Prud'hon étaient provisoirement exposées dans la salle Henri II, on avait annoncé, ici-même, que la dernière travée de la galerie Mollien était la place qui leur était destinée dans le remaniement général du musée. *La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime*, l'*Impératrice Joséphine*, *Mme Jarre*, le *Jeune homme inconnu*, *l'Enlèvement de Psyché* y sont en bonne lumière et dans un milieu où, par sa grâce naturelle et son sentiment naïf de l'antique, l'auteur de ces œuvres charmantes rencontre plus d'affinités véritables que dans la rigidité doctrinaire de son aîné de dix ans, David.

PAUL JAMOT.
Conservateur-adjoint au Musée du Louvre.



LE PANNEAU DE PRUD'HON.
Musée du Louvre, salle de la peinture française du XVIIIe siècle.

ENGLISH SUMMARY OF THE ISSUE OF NOVEMBER 1920

CONTENTS

Our tribune : the American Foundation in behalf of French Thought and Art, *by André Dezarrois*, p. 193.

— The foundation which owes its origin to the generous initiative of Mrs George Blumenthal, already comprises ten fully endowed scholarships or purses of six thousand francs each, to be attributed to talented young artists and writers without means.

Before the Retable of « the Mystic Lamb » : I The Van Eyck and the Italian Renaissance; II. Some details of the Retable, *by F. de Mély*, p. 199.

— The writer suggests that the Van Eych influenced Italian art by, first, their new conception of the portrait where the model is represented front view, in contrast to the profiles of Piero della Francesca and Pisanello, and secondly by introduction of real life as opposed to the idealized figures of the Italians.

Unknown works of art in private collections : Two albums of portraits painted by Oudry, *by Jean Cordey, librarian in the Paris National Library*, p. 209.

— These albums of drawings (formerly in the collection of Baron J. Pichon and actually in that of M. E. Sommier, at Vaux-le-Vicomte), are an invaluable contribution to the study of Oudry as a portrait-painter.

Although M. Locquin, in his catalogue of the artists work, only mentions some thirty portraits in a total of 1290 numbers, the albums, which are, in a sense Oudry's « Livre de raison » for the years of 1713 to 1725, countain drawings of 101 portraits (with the names of the models), that he executed during this period. We shall thus be able to reconstituate this part of Oudry's work which has been hitherto sacrified to his reputation as an animal painter. And it his very probable that many portraits, now attributed to his master Largillière, can be identified as the work of the pupil.

The Society of wood-engraving and the « Nouvel Imagier », *by Pierre Gusman*, p. 224.

— M. Gusman re traces the history of the Society of wood-engraving which has played so decisive a part in the contemporary revival of this art, from its origin in 1911-1912, and its first exposition in the « Pavillon de Marsan » in 1912, to its review the « Nouvel Imagier ».

The Origin of romanesque art (second article) : **the regional schools of architecture,** *by Louis Bréhier, professor of history in the Faculty of letters, Clermont-Ferrand,* p. 231.

— By 1095, six groups of churchs offering the characteristics of regional schools existed in France: Burgundy, with the great basilica of Cluny begun in 1089 and the churches built under the influence of the order; Auvergne; Poitou; the South-West with the cupola-type as seen in St-Front of Perigueux; the group of churches situated on the pilgrimage route to St-James of Compostelle, in Spain, from St-Martin of Tours which served as model, to St-Sernin of Toulouse, and Ste-Foy of Conques; Normandy, with St-Etienne of Caen and Jumièges and its expansion in England during the Norman conquest. Neither of the schools of Ile-de-France and Provence was yet in existance at this date.

In spite of their regional characteristics, certain traits in common distinguish the edifices of the epoch: first, their increasing size, both in height and surface area and secondly the extreme's implicity of their ornementation, the severe monastic appearance of which corresponded to the movement of ascetism, then at its height. The work of the succeeding generations consisted in accentuating the characteristics proper to each school and in developing the monumental sculpture.

A short history of Chinese porcelain and the Grandidier collection of the Louvre (first article), *by Marie-Juliette Ballot, attachée of the Louvre Museum,* p. 243.

— This fine collection has recently been reopened to the public after a complete reclassification.

Although for the study of the Han and T'ang periods, the student is obliged to consult the far-east rooms of the Museum, the Grandidier Collection which countains a total of some five thousand pieces, is invaluable for the Song periods and its varieties: Long ts'uan-yao, with the celebrated céladon green; the two kinds of Ting-yao; the Tseu-Yao; the Kiun-Yao or Tchun; the Kien-Yao.

The Louvre Museum : the French Art rooms of the seventeenth and eighteenth centuries, *by Paul Jamot, curator of the Louvre Museum,* p. 291.

— M. Jamot discusses the rearrangement of these rooms which have been recently reopened. Among the notable changes made, may be mentioned the use of tribunes for the work of the most representative painters — with Prud'hon restored to his time place in the eighteenth century —, and the suppression of the « Salle des Portraits » as such.

FLORENCE INGERSOLL-SMOUSE.
Doctor of the University of Paris.

Le gérant : H. DENIS.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI



NOTRE TRIBUNE

UNE SOCIÉTÉ D'AMIS DE LA TAPISSERIE FRANÇAISE



E titre exact, c'est la nouvelle *Société des Amis de la Manufacture nationale de Beauvais ?* Mais comment ces « Amis de Beauvais » ne le seraient-ils pas aussi des Gobelins et d'Aubusson, et la crise qui a motivé leur alarme ne sévirait-elle pas ici comme là ? Des amis de Beauvais ? Il n'y en avait donc pas ? Il faut croire que non. Oh ! des amateurs passionnés de « l'ancien », il s'en dénombre en masse, et les prix atteints, à toutes enchères, des pièces d'autrefois le proclament assez. Mais, pour la production du dernier siècle à ce jour, nul ne se dérange. En fait, depuis la Révolution, c'est la décadence, la stagnation des manufactures administratives.

Sans doute, la tapisserie n'avait plus, aux ères nouvelles, son emploi décoratif du passé; c'est, peut-être, aussi qu'on n'a jamais tenté de l'adapter aux variations de l'art et de la mode. Évidemment, la tradition limitative du métier, les prix excessifs ne permettent pas les évolutions rapides, incessantes. Pourtant, l'attention des pouvoirs publics, qui demeure fixée sur la musique et la tragédie, aurait dû se porter sur un art devenu français et grandement représentatif, depuis Colbert, — et, sur la carence de l'État, la critique eût été bien inspirée de lutter contre

l'abandon où s'abîmaient les travaux de haute et basse lisse. Cherchez le nom de l'écrivain d'art qui se soit voué à cette tâche ? Il a fallu attendre qu'en ces dernières années M. Maurice Fenaille s'adonnât à cette magnifique besogne, jusqu'à chercher des modèles contemporains et à les faire exécuter par les artisans actuels. Quant aux rapporteurs du budget des Beaux-Arts qui se seraient aventurés jusqu'à Beauvais, depuis un demi-siècle, je ne crois pas que l'on en pourrait citer un seul...

Une centaine de rapports s'allongent, pourtant, à l'*Officiel;* nulle part la question de la tapisserie n'y est traitée d'ensemble, ni historiquement, ni économiquement. Pour les Gobelins, on en parle avec quelque détail, parfois, — toujours superficiellement; pour Beauvais, trop loin, la fin du monde! Aussi, quand est proposé, de temps à autre, le rattachement de Beauvais aux Gobelins, sous une direction unique, a-t-on l'impression que le rapporteur se place surtout au point de vue d'une commodité propre. Les Gobelins, Beauvais, c'est la même chose, n'est-ce pas ? Eh ! bien, ce n'est pas la même chose du tout, d'abord. Mais, l'argument massif est budgétaire. On ferait l'économie d'un directeur. Celui de la Seine irait une fois par semaine dans l'Oise : à cinquante-deux voyages l'an, où serait l'économie? La Manufacture serait administrée, gérée, tenue par les commis d'écritures, les chefs d'ateliers? L'expérience a eu lieu, ne serait-ce que récemment, pendant la guerre : elle fut désastreuse, je peux l'affirmer. Mais, depuis cent ans, le problème de la Manufacture n'a jamais été posé qu'en vue d'économies et de réductions de matériel et de personnel.

Les *Amis de la Manufacture nationale de Beauvais*, par leur action morale vis-à-vis du Parlement, par leur collaboration offerte aux Beaux-Arts, qui possèdent maintenant une direction stable, accessible, avec toute compétence, entendent intéresser l'État à une cause dont il s'est trop détaché, comme si elle n'était pas du domaine de la richesse et de la renommée nationales. On cherche des moyens de propagande pour le rayonnement de la France à l'étranger : l'expansion des travaux de nos établissements d'État ne devrait-elle pas figurer en tête du programme ?

D'où provient la décadence jugée irrémédiable par certains?

La Manufacture, ruinée à la Révolution, n'a jamais été restaurée. Déjà, elle avait connu le fléchissement, jusqu'à la faillite. Tant valait l'entrepreneur, tant valait l'entreprise. En changeant de main, plusieurs

fois, elle avait changé de fortune. On avait connu les entrepreneurs qui, pour faire face aux échéances, mettaient de la tapisserie en loterie. Et pourquoi pas ?

La Manufacture, prise en compte par l'État, ne devait pas se relever. Le personnel oscillait entre vingt et quarante ouvriers, aux salaires de famine. L'administrateur n'était guère qu'un gérant, sans autorité personnelle. Ne payant pas, il fallait se contenter d'un recrutement sans trop d'exigences, avec un enseignement médiocre.

La tapisserie, même au sommet de la prospérité, n'avait jamais fourni un débouché bien vaste aux peintres de modèles. Comment songer à proposer des cartons à Beauvais, sans crédits et sans projets ? Fini, des grandes compositions, des petits mobiliers. On faisait la fleur, la nature morte. Fini, de la tapisserie : on traduisait des tableaux, des tableautins. On faisait, jusqu'à tout à l'heure, n'importe quoi pour *occuper les artistes !* Les modèles ? Un de mes prédécesseurs en était réduit à louer des tableaux, au mois, chez les marchands...

Crise du personnel, de l'enseignement, des modèles... Voilà le triple mal dont souffre la Manufacture...

Les « Amis » ont estimé que cela n'est pas incurable.

Déjà, la situation du personnel s'est améliorée, avec un relèvement des salaires qui ne sont plus ceux de parias en marge de l'époque, comme cela dura trop lontemps. « Beauvais » est traitée comme les Gobelins. Pas complètement, encore. Et l'on retrouve, dans le payement des apprentis, l'inégalité choquante, qui rend plus aléatoire, en nombre, comme inférieur en qualités, le recrutement de nos élèves à l'essai. Ceux-ci touchent une annuité de cinq cents francs, pendant que leurs camarades de Paris reçoivent quinze cents francs. Pourquoi ? *La vie* est plus chère à Beauvais qu'à Paris, — d'où tout nous vient. On comprendra que les familles ne soient pas tentées par ce modique traitement.

D'ailleurs, la comparaison des deux budgets est instructive.

Pour le même personnel, à quelques unités près, d'artistes et d'élèves, les Gobelins auront un administrateur et un adjoint, un chef de service intérieur, un magasinier, deux commis aux écritures, un surveillant-chef, six gagistes, un chef d'atelier, sept sous-chefs, deux professeurs de dessin.

Pour Beauvais, un administrateur, un secrétaire-comptable, trois copistes, trois sous-chefs, un professeur de dessin...

Il faut bien remarquer qu'ici l'enseignement est trop réduit, et peu approprié à la décoration par la tapisserie, de même que les modèles de tapisserie pour les élèves, surannés, encrassés, ne remplissent pas le but souhaitable. Ce n'est pas moi qui juge ainsi ; c'est le rapporteur d'une *Commission de Perfectionnement*, qui, devant tout rénover, comme toutes les commissions, vint une fois ou deux, vers 1885, et ne reparut jamais ; elle avait fonctionné, — le temps de faire commander quelques cartons à quelques-uns de ses membres, et l'on retomba dans le coma séculaire.

Les moyens d'en sortir, d'infuser de la santé à l'institution en péril?

Il conviendrait d'accroître le personnel. Actuellement, la Manufacture produit dans les vingt mètres carrés par an, — pour quarante ou quarante-cinq artistes. Il faudrait doubler le nombre de ceux-ci, en choisissant des élèves à l'essai, en écartant, dès le début, les mains improductives; jusqu'ici, *à l'essai* n'a été qu'un mot; l'enfant le moins doué était conservé, pour son malheur, dans un métier où il végétait, et pour le mal de la Manufacture... Avec l'annuité de 1.500 francs, avec un examen sérieux au bout d'un an ou deux, et une prime de renvoi, l'on arriverait à une sélection nécessaire.

Les modèles ? Si la Manufacture en consommait, des fournisseurs peut-être se produiraient. Un mouvement d'art décoratif s'affirme. Pourquoi quelques peintres ne se dirigeraient-ils pas vers nous ? Un Geffroy n'en a-t-il pas découvert pour les Gobelins ? La difficulté ne serait-elle pas moindre pour les petites pièces de mobilier qui sont notre apanage ? On peut très bien l'espérer...

Sans doute, les prix sont considérables : quinze, vingt mille francs le mètre carré ! Et l'État risque bien de demeurer le seul client ? Non, il y a des amateurs, malgré le prix, si l'objet est rare. Ici, il s'agit de morceaux inédits, à peu près uniques. Enfin, pour les palais, les églises, les monuments, la tapisserie reste la décoration somptuaire. Comme l'opéra, la tragédie, la tapisserie ne mérite-t-elle pas d'être subventionnée ? Voilà la question.

Les *Amis de la Manufacture nationale de Beauvais* engagent la croisade sur le terrain où elle peut être efficace.

Par exemple, en matière d'enseignement, ils ont pu voir que la figure était à peu près abandonnée, que la nature était représentée par quelque fleurette au goulot d'un litre, par un écureuil empaillé, ficelé sur une branche de lierre ; pas de boîtes de couleurs, ça coûte trop cher. Des élèves passeront dix ans, deux heures par jour, à ce cours, sans y prendre le goût qui éveille la curiosité, développe une aptitude.

Les « Amis » ont décidé de créer un jardin de fleurs, dans le carré de brousse sombre où leurs yeux n'ont jamais aperçu que du lierre et des néfliers. En travaillant d'après nature, ils y vivront au plein air, l'été, au lieu d'être reclus tristement du matin au soir. Leur santé s'y fortifiera en même temps que s'y affinera leur vision artistique.

La plupart de leurs aînés ne connaissaient de tapisseries que les lambeaux où ils s'appesantissaient — à l'envers — depuis leur enfance. Désormais, sur le crédit voté, les élèves, plusieurs fois l'an, sont conduits à Paris, voyages d'études et d'agrément, — et, par la *Saison d'art à Beauvais*, sont initiés aux chefs-d'œuvre de leur profession. De là, les « Amis » peuvent espérer, de la Direction des Beaux-Arts, des cours mieux adaptés à la carrière de ces jeunes gens...

Déjà, la Direction des Beaux-Arts s'était émue, devant le système anarchique des commandes de modèles, dans le passé des sous-secrétariats, où elles étaient décernées de la plus baroque manière. Le hasard de la faveur, avec des prix au rabais, constituait la seule méthode. En arrivant à Beauvais, j'ai trouvé un canapé commandé à X, deux fauteuils à Z, et, d'ailleurs, sans destination. Ces cartons, sans gabarit de moulure, restent inutilisables. Nous sommes, naturellement, tombés d'accord avec M. Paul Léon, qu'à l'avenir il ne serait exécuté que des mobiliers complets, avec leurs bois. Et nous avons commencé à chercher les peintres décorateurs. Nous leur demandons de venir à la Manufacture et de voir avant de se lancer à l'aventure. Car, c'est avec une ignorance complète des ressources et des possibilités du métier, que maints décorateurs prétendent aborder un genre qui a des règles et des frontières. J'ai interrogé nos tapissiers. Jamais un peintre des cartons exécutés depuis un demi-siècle n'est venu, n'a vu... Aussi n'a-t-il pas vaincu...

Un mouvement est à déterminer. Les « Amis » de la tapisserie ont

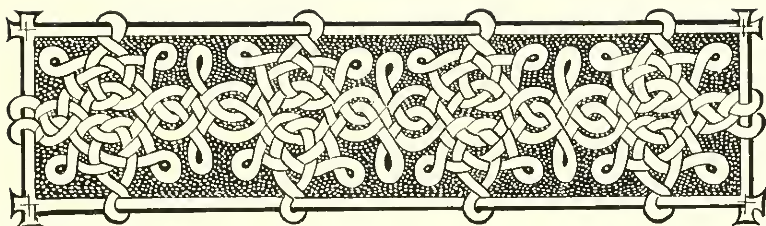
décidé de créer un *Prix de Beauvais*, annuel, de 3.000 francs. Il serait attribué, sans conditions aucunes, à l'artiste remarqué pour une toile, un projet de panneau décoratif, de pièce de mobilier, conçus dans le sens de la tapisserie. Le prix serait décerné sans achat de la toile, ni commande. Ce serait un encouragement. Les « Amis » ne peuvent s'immiscer au delà, dans la marche de la Manufacture. Mais leur indication, le jugement de la critique et du public ne pourraient manquer d'influer sur les commissions et bureaux de la rue de Valois et de la rue de Grenelle. Car les administrateurs ne peuvent rien commander; les crédits d'achats sont du ministère. Aussi, est-il étrange de voir un rapporteur, comme M. Chastenet, sénateur, nous reprocher de faire « *sans contrôle, des commandes qui, outre qu'elles engagent fréquemment des dépenses qui dépassent les prévisions des crédits, s'appliquent souvent à des œuvres d'une irrémédiable SOUVERAINETÉ* ». Le fait ne s'est jamais produit, ni pour un prédécesseur, ni pour moi. Enfin, qu'est-ce que des œuvres *d'une irrémédiable souveraineté?*

Cet exposé sommaire de la situation de notre Manufacture doit justifier suffisamment le geste des fondateurs de la jeune Société.

L'effort privé, les initiatives particulières se doivent de concourir avec l'État, au lieu d'attendre tout de lui. Certainement, si le département, si la commune qui bénéficient de la renommée mondiale de la Manufacture s'étaient davantage intéressés à ses destinées, la fondation royale n'eût pas périclité de la sorte. Il n'eût pas été difficile d'obtenir chaque année, comme les Gobelins, la commande des modèles nécessaires...

Ainsi, moralement et pécuniairement, une Société des Amis de la tapisserie, indépendante des ministres, des parlementaires et des administrateurs qui passent, peut assurer un appui permanent à l'art qu'il s'agit de sauver, et dont la technique a résisté jusqu'à présent. Il y a des tapissiers : qu'on leur donne de la tapisserie à faire; et si nos établissements d'État remplissent leur mission d'être le conservatoire où l'industrie privée vient puiser, cela vaut bien la subvention pour les faire vivre.

Jean AJALBERT
de l'Académie Goncourt,
administrateur de la Manufacture nationale
de Beauvais.



LES ORIGINES DE L'ARCHITECTURE ROMANE[1]

II. — LA NAISSANCE DE LA SCULPTURE MONUMENTALE



Cliché Bréhier.

ENTRELACS MÉROVINGIEN.
Musée de Clermont-Ferrand.

Les princes, les évêques et les abbés des xe et xie siècles ne se contentèrent pas d'élever des églises : ils dépensèrent aussi des sommes immenses pour les décorer.

La chronique de Saint-Florent de Saumur, dont l'église fut restaurée vers l'an mille par l'abbé Robert de Blois, énumère les éléments de cette ornementation : des sculptures accompagnées d'inscriptions en vers, des peintures, des tentures d'étoffes brodées de sujets variés[2]. Lorsque, vers 1026, l'abbé Gauzlin restaura le monastère de Saint-Benoît-sur-Loire, les voûtes furent ornées de fresques représentant des épisodes de l'Apocalypse avec des *tituli* en vers composés par Odolric, moine de Saint-Julien de Tours. Un autre peintre, Arnauld, orna le réfectoire de sujets tirés des fables d'Ésope, et le peintre Nivard,

1. Troisième et dernier article. — Voir la *Revue*, t. XXXVIII, pp. 129 et 231.
2. Mortet, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture* (1911), n° IV, p. 17.

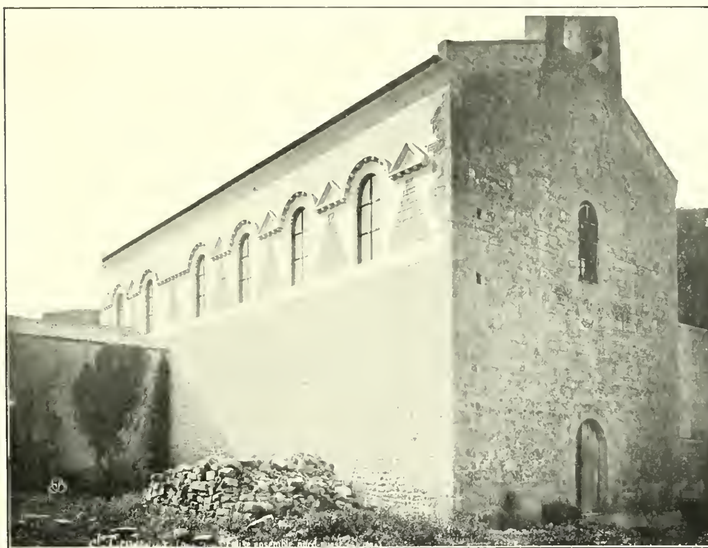
originaire de Lombardie, exécuta une Crucifixion. Le même artiste sculpta les colonnes de la clôture qui entourait le chœur de l'église; entre ces colonnes, un habile orfèvre, Raoul, « comme un autre Beseleel », disposa des plaques couvertes d'émaux. Gauzlin voulait même couvrir de mosaïques les voûtes de la chapelle de la Vierge et faire venir de « Romanie », c'est-à-dire de l'empire byzantin [1], un technicien capable d'exécuter cet ouvrage, lorsqu'il mourut.

Dans certaines églises, de petits édifices s'élevaient déjà au-dessus des tombeaux des saints, et cette apparition de la tombe monumentale à cette époque est un fait intéressant. Telle était, à Dijon, la tombe de saint Bénigne, élevée en 1016 : c'était une construction appareillée, surmontée d'un ciborium en bois que soutenaient des colonnes de marbre et que recouvraient des plaques d'or et d'argent exécutées au repoussé [2]. En 1077, le sculpteur Guinamond, moine de la Chaise-Dieu, fut appelé à Périgueux pour travailler au tombeau de saint Front, édifice de plan circulaire avec un toit conique, orné de sculptures, de mosaïques et d'émaux [3].

Ainsi la sculpture, la peinture, l'orfèvrerie concouraient à l'ornementation de l'église. Il faut y ajouter les vitraux colorés; dès le xe siècle, ceux de la cathédrale de Reims étaient ornés de personnages. Dans chaque monastère et autour des cathédrales, se constituaient des ateliers où étaient traitées les diverses techniques décoratives décrites dans l'encyclopédie du moine Théophile [4]. On est étonné surtout des matériaux luxueux qui sont employés : il n'est question, dans les chroniques, que d'or, de pierreries, de marbres, de porphyre, d'étoffes précieuses. Les inventaires du trésor de la cathédrale de Clermont, rédigés au xe siècle, énumèrent des châsses d'or, un chef d'or, des croix et des reliures d'évangéliaires de même métal, des candélabres d'argent. L'admirable trésor de Conques, en Rouergue, a gardé quelques-unes des œuvres somptueuses exécutées à cette époque et surtout la célèbre statue d'or de sainte Foy.

1. Mortet, n° VII, p. 32-39 : *Ad partes Romaniæ,* signifie bien l'empire byzantin et non, comme on l'a traduit parfois, l'Italie.
2. Mortet, n° VI, p. 31.
3. Mortet, n° LXXIV, p. 242-243.
4. Théophile, *Schedula diversarum artium.* Ed. Lescalopier, Paris, 1843.

Mais, dans l'ornementation de l'église, il est une technique qui a pour nous un intérêt capital : c'est la sculpture sur pierre, dont les progrès sont liés à ceux de l'architecture. Au moment même où les écoles régionales commencent à se dégager des traditions archaïques, la sculpture monumentale reparaît et achève de donner à chacune de ces écoles sa physionomie originale. Il est donc d'un grand intérêt de chercher à



Cliché Monuments hist.

ÉGLISE DE SAINT-GÉNEROUX (DEUX-SÈVRES).

déterminer les origines d'un mouvement, ininterrompu jusqu'à la Renaissance, qui devait tenir une place si glorieuse dans le développement de l'art français.

I

Mais les débuts de cette évolution furent humbles et timides. Les premiers imagiers durent créer entièrement une technique dont le secret

était perdu depuis les invasions barbares. La sculpture française traversa donc une longue enfance, connut toutes les conventions des primitifs et se dégagea lentement de l'archaïsme : on a pu retrouver dans son évolution toutes les étapes qu'avaient franchies, longtemps avant l'ère chrétienne, les écoles dorienne et ionienne [1].

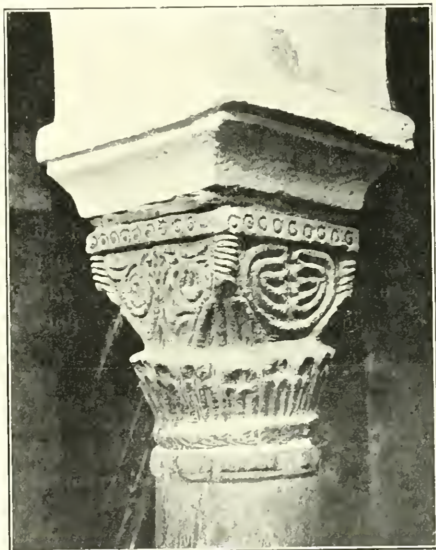
C'est un fait bien établi aujourd'hui qu'à partir du v[e] siècle, l'école de sculpture gallo-romaine, dont l'atelier d'Arles était le centre le plus actif, a disparu entièrement. La rupture de la tradition fut complète : on cessa, en même temps, d'élever des statues et d'exécuter des figures en haut-relief. La sculpture devint un art purement décoratif, une sorte de broderie de pierre, destinée à mettre en valeur des ornements stylisés, pareils à ceux de l'orfèvrerie cloisonnée. Cette nouvelle grammaire ornementale, qui succède à celle de l'antiquité classique, n'est pas particulière à la Gaule : on la trouve, aux v[e] et vi[e] siècles, en Italie, à Ravenne et à Rome, dans les pays grecs, à Salonique et à Constantinople, et surtout en Orient, en Égypte, en Syrie, en Perse. C'est dans ces pays que se sont créées les techniques dont les procédés essentiels consistent à ciseler la pierre au lieu de la modeler et à obtenir l'effet du relief par l'impressionnisme : motifs cernés de trous d'ombre obtenus à l'aide du trépan, motifs ciselés à jour, imitation en pierre des étoffes brodées ou de la verroterie cloisonnée, motifs découpés et réservés dans la pierre se détachant, comme ceux des émaux champlevés, sur un fond de stuc noirâtre, telles sont les méthodes variées par lesquelles les Orientaux ont remplacé le modelage dans l'espace [2].

C'est donc d'Orient que ce genre de sculpture a été importé chez nous. Au même moment, se propageaient en Gaule la verroterie cloisonnée originaire de Perse, les plans d'églises et les systèmes de voûte de l'Asie continentale, les ornements stylisés de la sculpture orientale. Les sarcophages dits du Sud-Ouest, où les personnages de l'iconographie religieuse sont remplacés par des ornements végétaux, vignes sortant d'un vase, rinceaux, palmettes à candélabres accostant le monogramme triomphal du Christ, ressemblent aux linteaux sculptés des églises coptes

1. Deonna, *l'Archéologie, sa valeur, ses méthodes* (Paris, 1913, 3 vol.).

2. L. Bréhier, *Études sur l'histoire de la sculpture byzantine* (Archives des Missions scientifiques, 1911 et 1913).

ou syriennes. Parfois même, la verroterie cloisonnée se mêle à la sculpture : sur le sarcophage de Boethius, évêque de Carpentras, et à la façade du baptistère de Poitiers, des croix et des rosaces sont serties de cabochons de couleur. La simple gravure au trait enduite de minium remplace parfois la sculpture, comme sur le sarcophage de Charenton-sur-Cher, où l'on voit Daniel entre deux lions qui ressemblent à ceux des étoffes persanes.



Cliché Bréhier.

Chapiteau du narthex de l'église de Chamalières (Puy-de-Dôme).

Mais surtout, les artistes ne savent plus dessiner la figure humaine, et rien ne montre mieux la rupture avec la tradition antique que le contraste entre le dessin correct des ornements et la maladresse enfantine des représentations humaines. La tyrannie de l'ornement géométrique est telle que les animaux et l'homme lui-même finissent par se métamorphoser en motifs stylisés, comme le montrent les plaques mérovingiennes de ceinturons[1] ou les miniatures des évangéliaires irlandais[2]. De vieux symboles païens, dont quelques-uns sont des survivances populaires de l'art de Hallstatt et de la Tène, le galon d'entrelacs, la roue solaire, la rose à six pétales, la spirale, sont reproduits à satiété sur la pierre, sur les bijoux ou les miniatures. Un art qui, par sa technique et son inspiration, aurait ressemblé beaucoup à l'art musulman tendait

1. Plaques de Combles et de Moislain (Somme).
2. Crucifixion des Épitres de Kilian. Bibliothèque de Wurzbourg, f° 7.

à s'implanter en Gaule. Mais au moment où la décoration orientale allait remplacer pour toujours l'art gréco-romain, la Renaissance carolingienne vint remonter le cours des âges et ressusciter la tradition classique.

On a beaucoup médit des artisans de cette Renaissance : on a raillé leur esprit livresque, leur goût du plagiat, leur affectation de purisme, le vide de leur pensée. Il y a au moins un mérite qu'on doit leur reconnaître, et il est grand : ce sont eux qui ont réagi les premiers contre la tendance de l'art occidental à devenir un pur système de combinaisons géométriques.

Et d'abord, sous leur inspiration, les artistes ont appris de nouveau à dessiner des hommes, des animaux, des feuillages. Ce n'est sans doute pas la nature réelle, mais la nature interprétée par l'art antique, qu'ils ont ainsi copiée. La part de travail personnel est très faible dans leurs œuvres, bien qu'elle ne soit pas nulle, comme le montrent certains portraits de leurs contemporains. Le service qu'ils ont rendu n'en est pas moins incontestable : en copiant dans leurs peintures des figures humaines aux proportions exactes, en reproduisant les plis des draperies antiques, en sauvant les thèmes de l'iconographie religieuse, menacée de disparition, ils ont ménagé l'avenir de l'art européen. Tout le moyen âge a vécu de leurs travaux.

Mais ce n'est là qu'un des aspects de leur œuvre : pour interpréter ces motifs empruntés à une tradition plus ancienne, ils ne se sont pas contentés de la peinture; ils ont retrouvé des techniques oubliées : c'est d'eux que date la réapparition du relief dans l'art occidental. On trouve parmi eux des toreuticiens qui exécutent les portes de bronze de la basilique palatine d'Aix-la-Chapelle, et peut-être la statuette de Charlemagne de la cathédrale de Metz, aujourd'hui au musée Carnavalet. Ils ressuscitent l'art de la glyptique, entièrement oublié à l'époque mérovingienne[1], la sculpture sur ivoire, qui sert à exécuter les magnifiques plats de reliure des livres saints et sur lesquels les motifs iconographiques ou ornementaux des miniatures sont traduits en relief assez vigoureux, l'orfèvrerie repoussée et enfin la sculpture sur pierre. Au fronton de la cathédrale de Reims, exécuté sous Ebbon (816-827), un bas-relief représentait

1. Voyez les spécimens remarquables signalés par M. E. Babelon (séances de l'Académie des Inscriptions, 1895, p. 409).

Louis le Pieux couronné par Étienne IV. Le sarcophage d'Adeloch, évêque de Strasbourg mort en 831, aujourd'hui à l'église Saint-Thomas, dont la cuve est ornée de rinceaux alternant avec des personnages, nous montre les premiers balbutiements de cet art qui ressuscite.

Il n'est donc pas exagéré de dire que ce sont les artistes de la Renaissance carolingienne qui ont sauvé la tradition antique étouffée sous l'exubérance de l'ornement oriental. Ils ont légué à leurs successeurs les deux principes sans lesquels le développement de l'art eût été impossible : le dessin naturaliste et la technique du relief.



Cliché Bréhier.

Chapiteau du narthex de l'église de Chamalières (Puy-de-Dôme).

II

Mais il a fallu deux siècles pour que ces germes féconds pussent trouver les conditions favorables à leur développement. C'est au moment où se constituent les écoles régionales d'architecture, dans la deuxième moitié du XIe siècle, qu'a lieu la résurrection de la sculpture monumentale.

On peut dire qu'il n'existe dans l'histoire de l'architecture que deux conceptions décoratives. L'une consiste à revêtir de matériaux souvent somptueux un noyau de briques ou de blocage, que l'on dissimule sous les marbres précieux, les mosaïques, les appareils polychromes, etc. Des monuments comme Saint-Marc de Venise ou la Chapelle palatine de Palerme montrent l'effet splendide que l'on peut obtenir avec le placage. Mais le monument ainsi traité n'est qu'une masse inerte et ne vaut que par son décor.

La méthode opposée est celle de l'art grec, qui considère l'édifice comme un organisme dont la structure vaut par elle-même. Sa beauté réside donc dans l'appareillage des matériaux dont il est construit et dans la grâce des lignes qui profilent sur l'horizon ses membres essentiels.

La première conception est celle d'un art impressionniste, qui tire l'effet de la richesse des couleurs et du luxe des matériaux; la seconde, au contraire, vise à mettre un édifice en relief, à faire valoir ses lignes par la richesse des moulures, par la beauté des statues et des motifs sculptés qui en forment l'amortissement. Il peut arriver que dans un même édifice on ait employé les deux méthodes : elles ne s'excluent pas moins logiquement et représentent deux conceptions artistiques profondément différentes.

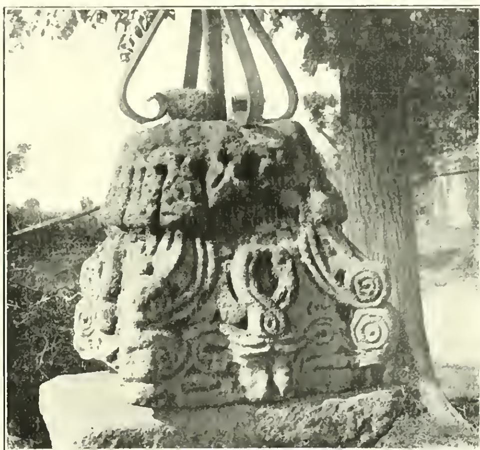
C'est celle du placage qui domine incontestablement à l'époque carolingienne : les praticiens du xe siècle, incapables de tailler les pierres, n'auraient pu, à plus forte raison, les sculpter ou les modeler. Rien de plus pauvre que le dessin de leurs baies ou de leurs arcades en plein cintre qui se présentent sans aucune moulure. Réduits à se servir d'un petit appareil, ils recherchent l'effet en faisant alterner les rangées de briques et de pierres à la mode romaine, en disposant leurs moellons en feuille de fougère ou même suivant des dessins plus compliqués, comme aux façades latérales de l'église de Saint-Généroux (Deux-Sèvres). A l'extérieur du narthex de Saint-Philibert de Tournus, une ligne de zigzags cloisonnés comme ceux de l'orfèvrerie barbare interrompt l'appareil.

Ces procédés de décoration, ces mosaïques de pierres et de briques se sont perpétués jusqu'à l'époque romane : au xie siècle, le chœur de Saint-Genest de Lavardin (Loir-et-Cher) en présente un très bel exemple, et c'est à la même tradition que l'on doit rattacher les mosaïques polychromes dont l'école auvergnate a fait un usage si fréquent à l'extérieur de ses édifices.

Et de même, la renaissance de la sculpture en relief n'a pas fait disparaître les motifs ornementaux importés à l'époque mérovingienne; jusqu'au xiie siècle, ils sont employés à tout propos et ils ne seront entièrement éliminés qu'après le triomphe de l'art gothique. Aux xe et xie siècles, on continue donc à couvrir d'entrelacs capricieux, de rosaces,

de roues, de feuillages et d'animaux stylisés, tous les membres de l'architecture, les fûts, les bases, les chapiteaux et aussi les chancels et les sarcophages. Deux curieux chapiteaux du narthex de Chamalières (Puy-de-Dôme), que l'on peut dater du xe siècle, nous montrent la barbarie de cette ornementation : leur corbeille massive soutient l'arcade par l'intermédiaire d'un épais tailloir et ils sont établis sur deux fûts antiques de marbre cipolin. Les volutes de l'un d'eux sont remplacées par des torsades d'aspect métallique, entre lesquelles se dessinent des rinceaux grossiers : un faux tailloir décoré d'oves rappelle le modèle composite. L'autre est entouré de plusieurs rangées de lourdes feuilles d'acanthe que surmonte une natte d'entrelacs.

On peut leur comparer les chapiteaux du clocher de Brantôme (Dordogne), remployés au xie siècle, dont la corbeille, simple dé cubique que l'on n'a pas pris la peine de galber, est couverte d'un réseau ininterrompu d'entrelacs et de rosettes.



Cliché Bréhier.

CHAPITEAU CORINTHIEN ARCHAÏQUE D'ORCINES (PUY-DE-DÔME).

Enfin, l'ornement cloisonné, qui ne reçoit plus de verroteries, a conservé une grande vogue dans toute la France jusqu'au xiie siècle [1]. Les exemples de la longue persistance de cette ancienne tradition ornementale sont innombrables [2].

1. Chapiteaux d'Oulchy-le-Château (Aisne), xie siècle: portail de Beaumais (Calvados), xiie siècle.

2. Parmi les monuments de ce genre, on peut signaler les belles croix d'entrelacs qui ornaient les pignons des églises aux xe et xie siècles : Beauvais, La Basse-Œuvre ; Saint-Maur de Glanfeuil (Anjou) ; Sturzelbronn (Moselle) ; Jussy-Champagne, Avor, Mehun-sur-Yèvre, Vornay (Cher).

III

Mais, si élégants qu'ils soient, tous ces motifs d'ornement représentent le passé. A mesure que les progrès de l'architecture s'accusent, que les tailleurs de pierres deviennent plus habiles et plus hardis, l'ornement en relief tient une place plus grande dans les édifices : à côté des écoles d'architecture régionale, se fondent, dès le XIe siècle, des ateliers de sculpture monumentale.



Cliché Bréhier.
MADONE ROMANE DE MONTVIALLEX (PUY-DE-DÔME)

Le changement se manifeste d'abord dans les membres de l'architecture, corniches, modillons, bases, tailloirs et surtout chapiteaux.

A l'époque carolingienne, l'indigence des moulures était compensée par la richesse du dessin. Ou bien, pour échapper au modelage de la pierre, on imitait en stuc les corbeilles corinthiennes, comme à Germigny-les-Prés (IXe siècle) ou même à Saint-Remi de Reims (début du XIe siècle), dont les motifs en stuc sont appliqués à un noyau de pierre. Mais, dès le Xe siècle, apparaissent des efforts sérieux pour tailler la pierre et y découper des feuillages ou des silhouettes de personnages.

On se contentait souvent de galber la corbeille et de moulurer le tailloir sans y sculpter aucun ornement. Tel est le chapiteau cubique, obtenu, tantôt en abattant simplement de biais les angles du dé de pierre[1], tantôt en donnant aux entailles une forme courbe qui produit la pénétration du cube dans une hémisphère[2]. A Saint-Étienne de Nevers (1097), la corbeille est simplement taillée en cylindre d'un diamètre un peu supérieur à celui du fût : parfois, on en a rabattu les angles qui sont ornés de feuilles lancéolées.

Le goût pour la mouluration devient tel qu'il conduit parfois à des bizarreries. Deux chapiteaux du narthex de Notre-Dame-du-Port, à

1. Crypte de Saint-Bénigne de Dijon; nef de Saint-Philibert de Tournus.

2. Ce chapiteau cubique est employé en Italie, dans la vallée du Rhin, en Lorraine, en Bourgogne, en Normandie. Ceux de la nef de Jumièges étaient couverts de peintures.

Clermont, consistent en une corbeille toscane surmontée de listels alternant avec des cavets et empilés, pour ainsi dire, les uns sur les autres[1].

Mais, à côté de ces procédés sommaires, on employa de bonne heure une méthode plus raffinée qui consiste à profiler dans l'espace les ornements, feuillages, hommes ou animaux qu'on avait jusque-là traités en méplat. On essaya de reproduire le galbe de la corbeille corinthienne en l'agrémentant de quelques variantes. On trouve en Auvergne plusieurs essais de ce genre, d'un caractère très primitif. A Orcines (Puy-de-Dôme), un gros chapiteau d'arkose sert de piédestal à un calvaire : on y voit, modelées grossièrement, les doubles volutes superposées, mais les autres ornements, double tresse remplaçant la rose, croix pattée, feuilles d'acanthe, ont été exécutés au trépan[2].



Cliché Bréhier.

CHAPITEAUX DE LA CRYPTE DE L'ÉGLISE DE ROYAT (PUY-DE-DÔME).

Un type de corinthien simplifié devient, à la fin du XI[e] siècle, la caractéristique de l'école normande. A Saint-Étienne, à la Trinité, à Saint-Nicolas de Caen, la corbeille est entourée d'un seul rang de feuilles entièrement lisses et recourbées en crochet; les volutes d'angle sont modelées, mais, à la place de la rosette centrale, on a réservé un simple dé de pierre. Si rude que soit cette

1. Modèles analogues à Thiers (Puy-de-Dôme), église du Moûtier, et en Italie, dans les Abruzzes.

2. On peut rapprocher de ce modèle les chapiteaux de la crypte de Royat (Puy-de-Dôme), remployés maladroitement au XII[e] siècle et qui proviennent d'un édifice antérieur.

ornementation, elle n'en marque pas moins des tendances nouvelles : pour la première fois, la sculpture antique est interprétée librement et adaptée aux exigences de l'architecture.

Mais en même temps, on voit reparaître les chapiteaux historiés d'hommes et d'animaux, dont les monuments gallo-romains offraient de nombreux modèles, variantes du composite ou du corinthien dont ils conservaient le galbe : tantôt les volutes d'angle étaient remplacées par des bustes d'animaux, tantôt elles étaient conservées et les motifs animés s'étalaient au centre de la corbeille. Les sculpteurs romans ont pratiqué ces deux méthodes qui exigeaient l'une et l'autre une composition symétrique, et c'est ce qui explique qu'ils se soient si souvent inspirés des étoffes persanes et arabes, dont les animaux et les personnages, adossés ou affrontés, leur fournissaient des thèmes d'un caractère décoratif. Quel que fût d'ailleurs le modèle imité, l'œuvre de ces premiers imagiers n'en a pas moins une originalité incontestable. La nouveauté a consisté à traduire en relief, à représenter dans l'espace les motifs d'un dessin linéaire. Il a fallu, pour prendre cette initiative, une hardiesse à laquelle on n'a pas toujours rendu justice. C'est par là que l'art occidental a pu échapper à la tutelle de l'Orient et retrouver son originalité.

Il ne faut donc pas s'étonner que les premières tentatives de ce genre révèlent des tâtonnements et des maladresses. Pour retrouver le sens de l'espace, les sculpteurs ont dû soumettre leur œil à une véritable rééducation; ayant tout à apprendre de leur métier, ils se sont trouvés, en quelque sorte, dans les mêmes conditions que leurs prédécesseurs lointains de l'époque néolithique ou de l'âge du bronze. De là, les conventions régressives qu'ils ont adoptées d'instinct et dont ils n'ont réussi à se dégager complètement qu'au XIIIe siècle.

L'Auvergne conserve quelques exemplaires très caractéristiques de ces premiers chapiteaux historiés. Sur l'un d'eux, les volutes d'angle sont remplacées par les têtes de personnages qui soutiennent le tailloir de leurs bras symétriquement relevés; entre eux, le vide est comblé par des palmettes. Leur anatomie est sommaire et leur tête est grosse comme la moitié de leur corps[1]. Sur un autre, deux mufles d'animaux sont placés

1 Conservé à Ponteix (Puy-de-Dôme), provient du château de Montredon (voir fig. p. 279).

aux angles, et au centre, on aperçoit une face humaine monstrueuse avec des yeux ronds et une bouche ouverte d'où pend une énorme langue [1].

Le curieux chapiteau du transept d'Ennezat (Puy-de-Dôme), qui représente le sujet, classique en Auvergne, du supplice de l'usurier, marque déjà un progrès. D'après son style et ses caractères épigraphiques assez grêles, il peut remonter aux premières années du XIIe siècle. Le calibre de la corbeille corinthienne y est respecté, la tête de l'usurier tenant la place de la rose centrale et les deux têtes de démons remplaçant les volutes d'angle. L'usurier, saisi par deux diables aux ailes étendues, porte à son cou la bourse fatale qui lui vaut son supplice. A ses pieds gît une urne en terre : c'est l'*aulula* de Plaute, la marmite dans laquelle l'avare avait enfoui son trésor. Sur les faces latérales, deux démons, assis, gravent avec un stylet l'inscription de la banderole qui entoure la corbeille : *Cando usuram acepisti, opera mea fecisti* (En pratiquant l'usure, tu accomplis mes œuvres).



Cliché Bréhier.

CHAPITEAUX DE L'ÉGLISE SAINT-ÉTIENNE DE CAEN.

Un chapiteau de la crypte de Saint-Aignan d'Orléans, peut-être antérieur à la reconstruction du roi Robert (1010-1029), montre une composition d'une symétrie parfaite : au centre, un personnage barbu; aux angles, deux animaux dressés sur leurs pattes, mais dont la tête se détourne tellement qu'elle est placée en sens contraire du corps. L'imitation d'une étoffe orientale est ici bien visible, et il en est de même sur les chapiteaux de la crypte de Saint-Bénigne de Dijon (1000-1016). Ici, un être informe, à la tête monstrueuse, est accosté de chaque côté de trois animaux, oiseaux et quadrupèdes

1. Se trouve aussi à Ponleix. A Nohanent (Puy-de-Dôme), les arcades qui livrent passage à une source sont supportées par deux chapiteaux provenant d'une église : sur l'un, on aperçoit à un angle une tête de bélier et, en face, un personnage aux bras étendus, qui pourrait être le Christ sur la croix.

s'entredévorant; là, un oiseau de proie au bec énorme, aux serres puissantes, s'étale au centre de la corbeille.

Plus barbares encore sont les chapiteaux historiés de la Trinité de Caen, traités d'ailleurs presque en méplat. Dans l'abside, à la galerie inférieure, des sphinx affrontés, aux ailes étendues, sont coiffés du casque à nasal de la tapisserie de Bayeux. Plus loin, un chapiteau est orné sur une face de deux grues affrontées, repliant leur cou et leur tête jusqu'à terre; sur l'autre face, un animal informe, le corps allongé, supporte une tour fortifiée avec des combattants : c'est un éléphant de combat dont le modèle a été fourni par quelque ivoire hindou. Enfin, un chapiteau de la crypte est couvert de figurines aux ailes démesurées, dont l'une tient un livre et l'autre un fléau, tandis qu'une autre se croise les bras sur la poitrine. On a voulu y voir un *Jugement dernier*, mais la barbarie de l'exécution rend la pensée de l'artiste incompréhensible.

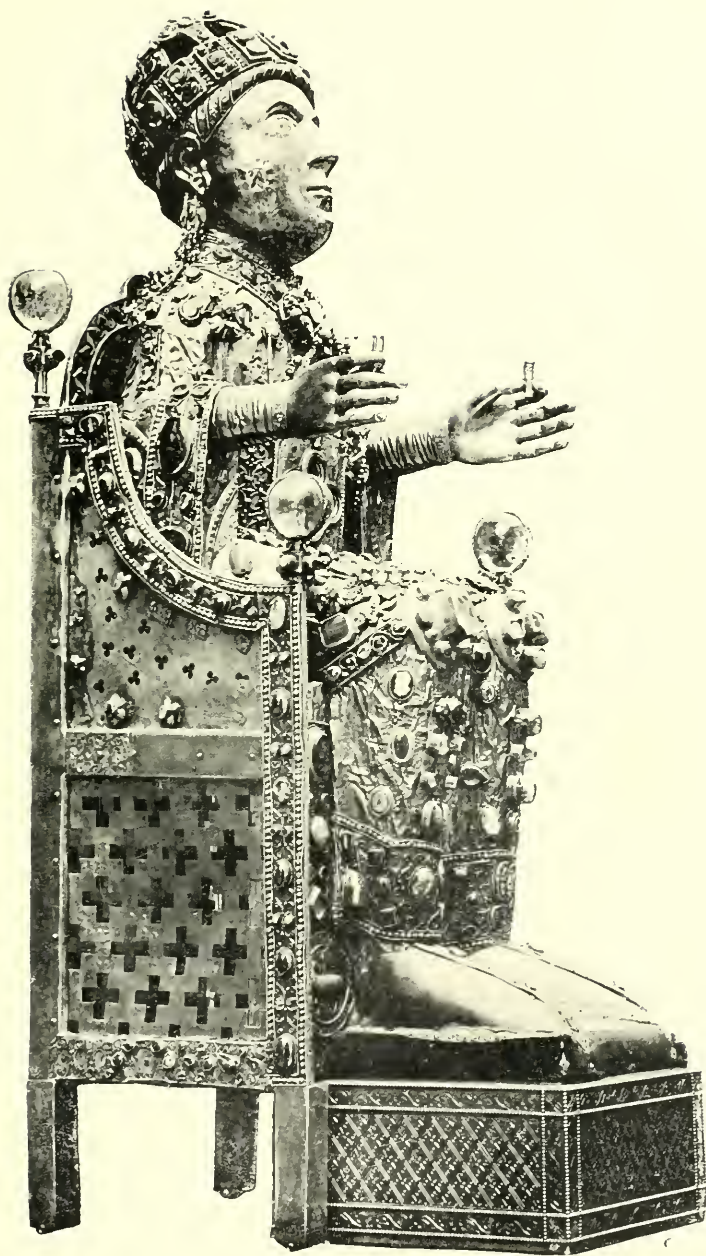
Ces monuments grossiers ne manifestent encore que des tendances, mais qui sont un témoignage précieux de l'esprit nouveau introduit dans l'architecture du xie siècle. On ne se contente plus d'appareils décoratifs et d'imbrications pour orner l'édifice, mais, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, on cherche à en faire valoir les lignes maîtresses en les profilant dans l'espace à l'aide du relief.

IV

Enfin, c'est à la même époque que se produit un événement dont les conséquences furent considérables sur le développement de l'art français. L'art de la statuaire, oublié depuis la fin de l'antiquité, reparaît en Auvergne et dans le midi de la France dès le xe siècle, sous la forme d'abord très modeste des statues-reliquaires, puis ne tarde pas à prendre sa place dans la sculpture monumentale[1].

Cette résurrection est attestée par de précieux témoignages. Un inventaire du trésor de la cathédrale de Clermont, rédigé vers 959, mentionne, parmi les reliquaires, une « majesté de sainte Marie », terme qui prévaudra pour désigner les statues-reliquaires. C'est la plus ancienne mention connue de ces Vierges de majesté tenant l'Enfant

1. L. Bréhier, *les Origines de la sculpture romane* (*Revue des Deux-Mondes*, 15 août 1912).



SAINTE FOY.

Statue-reliquaire d'or, avec application de gemmes et d'intailles antiques (xe siècle).

Trésor de Conques.

Jésus sur leurs genoux dans une pose hiératique, dont l'Auvergne et les provinces voisines possèdent de si nombreux exemplaires.

Mais surtout le récit du pèlerinage de Bernard de Chartres à Conques-en-Rouergue, inséré dans le *Livre des miracles de sainte Foy*, nous montre qu'en 1013 cet usage des statues-reliquaires était totalement inconnu dans le nord de la France et choquait même les pèlerins venus de ces régions par son aspect idolâtrique : « En vertu d'un ancien usage spécialement en vigueur dans toute la région de l'Auvergne, du Rouergue, du pays toulousain et aussi dans les régions voisines, chaque église fait élever au saint qu'elle vénère une statue en or, en argent ou tout autre métal, dans laquelle on renferme avec honneur soit le chef, soit toute autre partie des reliques[1]. »

Ce témoignage est formel, et cette création des statues-reliquaires est bien une manifestation d'art régional. La célèbre statue d'or de sainte Foy, conservée toujours au trésor de Conques, est bien celle qui a été vénérée par Bernard de Chartres en 1013 : aujourd'hui son corps disparaît sous les ex-voto de tous les âges qui lui font comme une cuirasse d'orfèvrerie, de perles et de pierres précieuses. Cependant cette tête énorme penchée en arrière, ces deux bras levés symétriquement, ces deux pieds démesurés posés à plat attestent la rudesse et les conventions régressives du xe siècle. Il en est de même des Vierges auvergnates, dont la plupart ont été exécutées au XIIe et au XIIIe siècle, mais conformément au type primitif qui n'est que la traduction en relief de l'image de la Vierge de majesté, si fréquente dans l'art chrétien depuis le Ve siècle.

Et ce fut aussi dans le midi de la France que l'on appliqua d'abord la statuaire et le haut-relief à la décoration monumentale. Une chronique provençale nous apprend qu'au XIe siècle, les moines de l'abbaye de Saint-Ruff avaient un atelier de sculpture assez renommé; le chapitre de Notre-Dame-des-Doms d'Avignon, ayant demandé leur concours, essuya un refus et garda aux moines une longue rancune[2]. Nous savons déjà qu'en 1077, Guinamond, moine de la Chaise-Dieu, fut appelé à Périgueux pour sculpter le tombeau de saint Front[3]. Ces deux témoignages

1. *Liber miraculorum sanctæ Fidis* (éd. Bouillet), p. 46.
2. Mortlet, n° CXII, p. 306.
3. Mortet, n° LXXIV, p. 242.

montrent que le nombre des ateliers de sculpture était encore restreint et qu'on les trouvait surtout dans le Centre et le Midi.

Les monuments parvenus jusqu'à nous confirment cette conclusion. C'est d'abord le bas-relief en marbre blanc encastré à l'extérieur de l'église de Saint-Paul-lès-Dax et qui provient d'un édifice du xe siècle. On reconnaît, parmi ces motifs informes, les animaux du *Bestiaire* et des épisodes de la Passion. Des personnages rangés en file, faisant tous le même geste, assistent au *Baiser de Judas*. Ces figures longues et sans expression, ces draperies collées au corps représentent le comble de la barbarie.

Le célèbre linteau de marbre de Saint-Genis-des-Fontaines (Pyrénées-Orientales) est daté par une inscription de la vingt-quatrième année du règne du roi Robert (1020-1021). Au milieu d'une bordure de rinceaux, se détache *l'Ascension* du Christ, avec les apôtres représentés sous un portique à colonnade comme sur un sarcophage chrétien. Le dessin est sommaire avec un souci enfantin du détail, cheveux ondulés, plis des draperies. Un autre linteau de Meillers (Allier), qui représente la même scène, doit dater de la même époque.

Les statues des apôtres qui garnissent les jambages de la porte de Saint-Michel de Cuxa (Pyrénées-Orientales) datent de la réfection de l'église par l'abbé Oliba (1009-1047). Le dessin est raide, le modelé sommaire, mais c'est peut-être la première fois que de véritables statues sont adossées à un portail d'église.

Des dernières années du xie siècle, datent les bas-reliefs de marbre encastrés dans les murs du déambulatoire de Saint-Sernin à Toulouse et les statues adossées provenant de l'ancien cloître de Moissac, restauré par l'abbé Ansquitil vers 1100. On trouve dans toutes ces œuvres la même maladresse, la même lourdeur, les mêmes visages sans expression aux cheveux et aux barbes stylisés, indiqués par des mèches semblables, symétriquement disposées. Cependant on remarque des efforts pour varier le costume et la physionomie des Apôtres de Moissac ; les proportions sont déjà meilleures et le volume de la tête est presque correct. Et surtout le portrait funéraire de Durand, abbé de Moissac (1048-1072), témoigne d'un effort remarquable pour exprimer le trait individuel. On sent que ce corps voûté par l'âge, que cette bouche aux

lèvres épaisses proviennent de dessins exécutés d'après nature. Il faut noter aussi l'exactitude avec laquelle est figuré le costume abbatial, la chasuble souple formant des plis, sur laquelle est jetée la longue étole brodée. C'est certainement un des plus anciens portraits authentiques que l'histoire de la statuaire française puisse citer.



Cliché Bréhier

CHAPITEAUX HISTORIÉS PROVENANT DE MONTREDON.
Ponteix (Puy-de-Dôme).

Tels sont les principaux monuments qui représentent dans l'histoire de l'art français l'enfance de la sculpture monumentale. En dépit de leurs imperfections, de leur maladresse puérile, de l'aspect parfois grotesque de leurs figures dénuées d'expression et esclaves de la frontalité, ils méritent qu'on les étudie avec intérêt parce qu'ils représentent à nos yeux le premier effort qui ait été accompli en Occident, depuis le temps des invasions barbares, pour tailler la pierre, pour la modeler suivant un

dessin, pour la profiler dans l'espace sous un aspect ornemental.

C'est là un fait historique dont on ne saurait exagérer la portée. Alors que l'art byzantin devait s'en tenir jusqu'au bout aux techniques décoratives de l'Orient, l'art occidental a conquis son indépendance et affiné son originalité en retrouvant le secret de la statuaire, de la sculpture dans l'espace, qui devient désormais l'élément essentiel de sa décoration monumentale. Et dans ce domaine comme dans celui de l'architecture, c'est encore la France qui ouvre la voie aux autres peuples[1].

Louis BRÉHIER,
Professeur à la Faculté des Lettres
de Clermont-Ferrand.

1. D'après M. Kinsley Porter, *Lombard architecture* (Londres, 1917, 3 vol.), la sculpture monumentale apparaîtrait au même moment en Lombardie. L'antériorité des essais tentés en France depuis le x[e] siècle n'en est pas moins incontestable.



Cliché Bréhier.

Chapiteau de l'usurier.

Ennezat (Puy-de-Dôme).



E. Laborde. — Maison Empire, rue Pelleport (Ménilmontant).
D'après une eau-forte originale.

GRAVEURS CONTEMPORAINS

ERNEST LABORDE



E. Laborde.
« A Saint-Étienne-du-Mont »,
Cabaret de la rue
de la Montagne-Sainte-Geneviève.
D'après une eau forte originale.

M. Ernest Laborde, qui descend de quatre générations de Parisiens, s'est consacré à Paris, où il est né le 5 mars 1870.

Il fut élevé chez les Lazaristes de Montdidier, se fit recevoir à l'école des Arts et Métiers de Châlons, où il n'entra pas, et vint faire des mathématiques au lycée d'Amiens. Puis, ses deux baccalauréats ès lettres et ès sciences passés, il se fit recevoir à l'École navale, où, cette fois, il entra. La culture de M. Ernest Laborde est donc très sensiblement au-dessus de la moyenne.

Pendant sept ans, il appartint à la marine et voyagea. Comme ses camarades, dont beaucoup ont eu un réel talent de peintre, il dessina sur le livre du bord les profils des côtes et les croquis habituels. Il fit plus : séjournant quelque temps en

Angleterre, il fit des portraits d'hommes et de femmes à la mine de plomb, des portraits, avoue-t-il, « étonnants de ressemblance », mais il fallait pour échauffer son ardeur que la tête eût du caractère et même de la laideur. Si quelqu'une des portraicturées de jadis lit ces lignes, elle ne sera peut-être pas flattée, mais le moyen, en ces notes véridiques, d'omettre ce détail significatif? Vers le même temps, il acquérait une propriété près de Rouen, dont il fit, un peu plus tard et de souvenir, sa première peinture, influencée par Cazin et Carrière.

Un beau jour, lassé de la mer et de ses bateaux, il démissionna, et, changement de front imprévu, se fit assistant d'un médecin! Cette nouvelle profession lui plut quelques années; il gagnait très largement sa vie et se distrayait le soir en suivant les cours de l'École des Arts décoratifs. Fâcheuse distraction! Le démon familier qu'il portait en lui s'enhardissait, lui chuchotait à l'oreille de perfides avis. Il pensa transiger; il fit de la peinture et de la médecine, mais on ne suit pas à la fois, avec l'allure nécessaire pour réussir, deux sentiers divergents, à moins qu'on ne soit Seymour Haden! M. Laborde abandonna la médecine...

Pourtant, ses débuts dans la peinture avaient été pénibles. Il savait peu et ses ouvrages s'en ressentaient. La Société Nationale le lui signifia rudement, en le repoussant quatre années de suite (1905-1909). Mais il ne se découragea pas.

Le hasard lui fit rencontrer Gaston La Touche, — et la porte s'ouvrit.

Ce petit maître aimable, qui ressuscita pour nous les grâces du XVIII[e] siècle, l'introduisit dans la Société de la Peinture à l'eau, où ses notes d'aquarelle eurent des succès, même de vente (1910). Un succès en attire un autre, et cette même année, la Nationale l'accueillait. Elle le nommait associé l'année suivante et, en 1912, il partageait avec Clément Mère, l'artiste décorateur si neuf et si séduisant, le prix Isidore Paquin.

C'est en 1911 qu'il fit sa première eau-forte : l'enseigne *A la Biche*, et, dès qu'il eut tâté de la gravure, il ne s'arrêta plus. De 1911 à août 1914, il ne cessa de produire une série de petites planches très soignées, très fines, sans l'être trop, et amoureusement tirées. Il s'adonna à Paris, — mais au Paris oublié, désuet et qui meurt, des vieilles maisons, des vieilles boutiques munies de grillages et d'enseignes, des vieux quartiers, qu'il a le

282a

LA MAISON DU BOURREAU. RUE SAINT-JACQUES

Eau-forte originale de M. Ernest LABORDE.

Paris, impr. Vernant


LA MAISON DU BOURREAU RUE St JACQUES

flair de venir croquer juste au moment où le démolisseur lève sa pioche [1].

Qui donc lui a donné le goût de ces choses démodées? Sait-on jamais d'où viennent les goûts? Lui, il sait pourtant qu'une de ses grand'mères possédait à Meung-sur-Loire une ancienne folie du temps de Louis XIV et que, tout enfant, il en admirait les lignes simples, le cellier au pressoir monumental, le parc majestueux. Instinct d'artiste en germe dans l'enfant qui le faisait s'intéresser, dès l'âge de huit ans, à des gravures de Rembrandt et copier, un peu plus tard, pour le plus grand étonnement de son professeur de dessin au lycée d'Amiens, M. Loth, des gravures d'Holbein. Vers la même époque, le *Voyage au Pays des milliards* et le *Voyage aux Pays annexés*, de Victor Tissot, lui tombaient sous les yeux, et il était frappé par les illustrations de Puttner.

Puttner n'a pas laissé un grand nom, et les dictionnaires ne le citent pas. Il possédait un talent assez varié et excellait dans les paysages et les vieilles maisons. Il se rapproche par instant de Doré, mais il s'appuie davantage sur la nature; il a du goût, de la couleur et de la vérité. L'impression de Puttner sur Laborde fut assez forte pour que celui-ci en subisse encore aujourd'hui l'influence et que, notamment, il masse les frondaisons des arbres comme le faisait son devancier [2].

La technique de M. Ernest Laborde est-elle d'un graveur ou d'un peintre? Si l'on voit ses dessins préparatoires, elle est d'un peintre; si l'on examine ses planches, elle est d'un graveur. L'expression hybride peintre-graveur, par laquelle on désigne les graveurs originaux, sans distinguer si ce sont des peintres de profession qui font de la gravure ou des graveurs professionnels qui se délassent en peignant des tableaux, convient parfaitement et exceptionnellement à M. Laborde. Il conçoit en peintre et exécute en graveur.

Dans son dessin primitif, au crayon Wolff, par frottis, il poursuit exclusivement les valeurs. Vous chercheriez en vain le trait net, incisif, qui devra se transformer en taille sur le métal. Ce trait, il le pense, mais il ne l'écrit pas. Il n'est préoccupé que de dégager le caractère du modèle et, de même que le caractère d'un visage ne réside pas uniquement dans

1. Voir les deux albums publiés chez Meynial : *Vieilles maisons, boutiques et paysages de Paris* (42 pl.) et la suite de douze lithographies, éditées par Mme Grandhomme, *les Merveilles dans la Rue*.

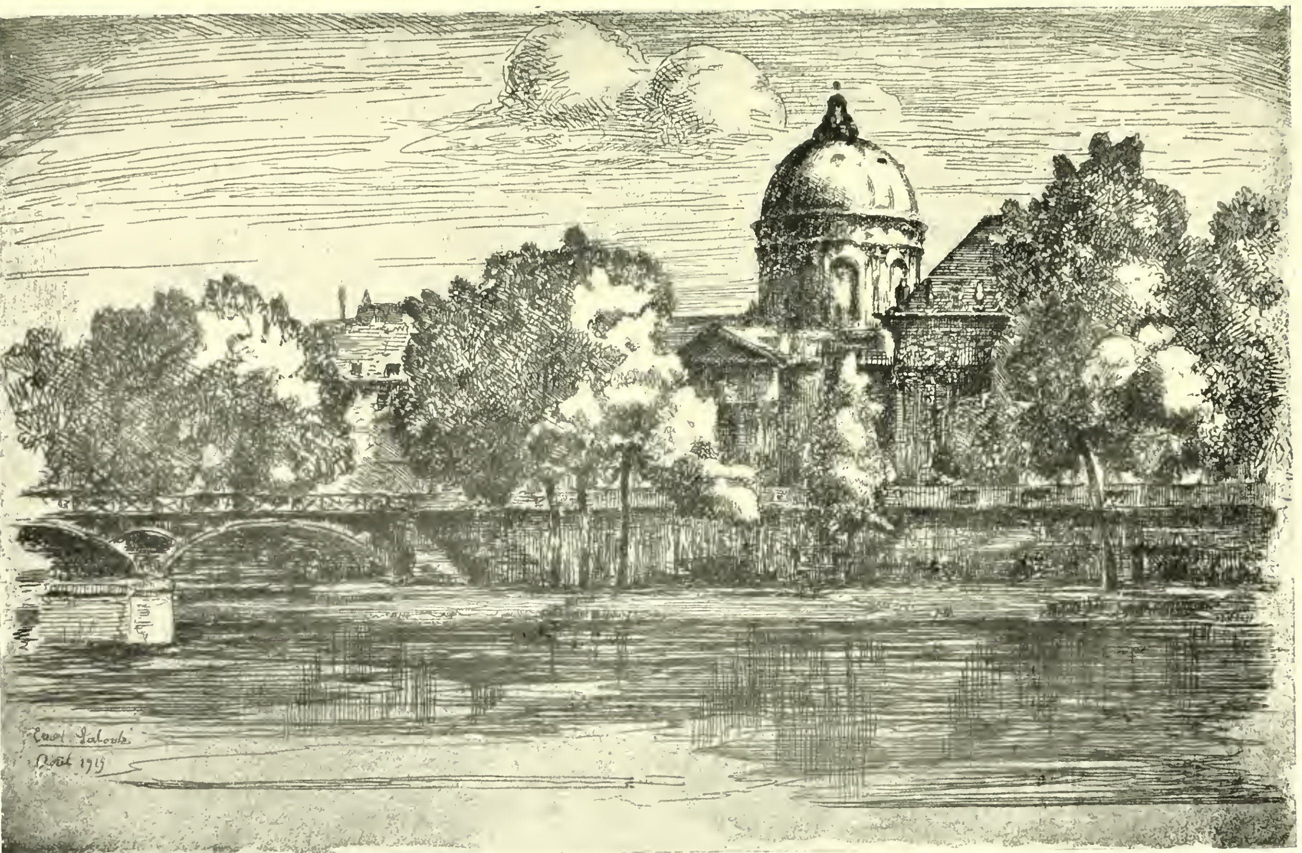
2. Il fut aussi influencé par les gravures du *Magasin pittoresque*, en ses premières années, 1833 et suivantes. Les dessins d'Hoffmann le séduisirent particulièrement.

son contour, mais aussi dans son modelé, de même le caractère d'un édifice ou d'un paysage ne réside pas exclusivement dans ses lignes, mais encore dans ses volumes et dans sa couleur, celle-ci traduite au crayon par des alternances d'ombre et de lumière. Caractère d'un visage, caractère d'un paysage, pour M. Laborde c'est tout un : il fait de l'un, comme de l'autre, des portraits.

Quand il se met à graver, il s'inspire de son dessin, mais sans le copier, à l'opposé des graveurs qui s'attachent à tout rendre de leur original. Tour à tour, selon les cas, il fait une mise en place linéaire, en reportant sur le vernis un calque à la plume, ou une mise en place par les valeurs, en massant d'abord les ombres et les lumières, le trait frontière ne venant qu'à la fin.

« Toute mise en place de dessin, dit-il, quelle que soit sa destination, gravure ou peinture, quel que soit le procédé de réalisation, mine de plomb, pâte colorée, morsure, doit faciliter l'expression des volumes, des couleurs, de la lumière et de l'ombre. L'artiste, ce faisant, se propose de donner un portrait exact du modèle, transposé selon son propre tempérament. Pour cela, il est nécessaire que ces mises en place de volumes et de lignes caractéristiques correspondent à des rapports réels dans la nature. C'est pourquoi ces deux sortes de travaux : mise en place linéaire, puis juxtaposition des valeurs claires et foncées sont indispensables pour la construction synthétique et réaliste de l'œuvre. Il convient donc de faire deux séries d'études : un dessin linéaire avec une soigneuse mise en place des lignes; un dessin de peintre avec un dosage subtil des valeurs et des couleurs. La combinaison de ces deux sortes d'études dans l'exécution définitive, une fois l'œil et la main reposés, doit donner une œuvre qui dépasse l'imitation trop simpliste du modèle. »

Telle est la théorie de M. Laborde : elle lui a permis d'exécuter des œuvres qui dégagent une double qualité de pondération et de sensibilité. Comme il met toujours un très long temps entre le moment où il a dessiné un sujet et le moment où il le grave, — souvent des années ! — il augmente sa première impression des multiples apports de la réflexion. Leur superposition accroît le caractère de l'œuvre, qui se trouve manifestée par une vérité moins fugitive et plus profonde, où la nature est pénétrée avec plus de force.



Ernest Laborde. — L'Institut, vu de la rive droite de la Seine.

Croquis à l'eau-forte sur zinc.

Cet aspect à la fois frémissant et retenu des eaux-fortes de M. Laborde apparaît surtout à l'analyse de leur métier.

Étudiez ses planches. Elles sont de deux sortes : celles qui sont très poussées et celles qui sont des croquis. Les croquis ne sont pas moins complets que les planches plus poussées, mais ils ont plus de jet. C'est la qualité du croquis. Les autres renseignent davantage sur la science de l'aquafortiste et sur sa « taille orientée » (Cazin pratiquait dans sa peinture la touche orientée, c'est le même principe). Cette taille est orientée dans le sens de l'effet et rarement troublée par des croisements. C'est aussi la technique de Canaletto, de Meryon et, tout près de nous, d'Eugène Béjot. Cette préoccupation d'avoir une seule taille oblige le graveur à des couvertures successives qui lui donneront les valeurs nécessaires, mais risqueront d'affaiblir la forme. Pour que celle-ci ne soit pas sacrifiée, il faut que l'artiste l'ait toujours présente à l'esprit et songe au contour en cherchant le ton. Attelage difficile à conduire et qu'on ne mène qu'avec un cerveau clair et une pointe experte. Heureusement, le résultat paie l'effort : la planche, jamais fatiguée, demeure pleine de fraîcheur.

M. Ernest Laborde obtient ainsi d'excellentes épreuves. Mais il est un gourmet et veut la *belle* épreuve. Pour cela, il choisit avec soin des papiers et, parmi les « pelures » du Japon, il affectionne celles dont le ton nacré tire sur le gris perle. Sur ce support lumineux et doux, les noirs chantent exquisément[1].

On remarquera, en feuilletant chronologiquement l'œuvre de M. Laborde, qu'il a peu à peu gagné le sentiment des blancs, qu'il n'avait pas à ses débuts. Aujourd'hui, il est parvenu à une facture large, aisée, *typographique*. Nous ne serions pas surpris de le voir aborder bientôt le bois.

M. Laborde est un délicieux portraitiste du Paris qui s'en va, ou va s'en aller. Il a des prédécesseurs en Martial-Potémont, en Lalanne, en Pierdon, en Lançon, en Paillard, en Lepère, et en vingt autres à qui

1. Même sur d'autres papiers, les eaux-fortes de M. Laborde conservent leurs belles qualités de franchise nuancée et de souplesse. Le Japon perle ne fait que les exalter. Les planches de M. Laborde sont toutes de petit format (ce que nous approuvons, car l'estampe est chose intime, plus faite pour le carton que pour le mur), et en voici les principales, en dehors des deux albums précédemment cités : *A la Biche*; — *A la Petite Chaise*; — *Hôtel de l'Agneau pascal*; — *Hôtel du Lion d'or*; — *Maison de l'Annonciation*; — *Cour du Dragon*; — *Rue de la Parcheminerie*; — *A Saint Étienne du Mont* et *Maison Empire, rue Pelleport* (nous reproduisons ces deux planches). — Parmi les planches en croquis : la belle *Vue de l'Institut*, que nous reproduisons hors texte. — *Saint-Germain des Prés*, — *Ancien Couvent des Carmélites*, — *Saint Blaise*, etc.

nous devons être reconnaissants de nous avoir conservé les aspects d'autrefois de ce Paris à peine moins riche de souvenirs que Rome, aux trois civilisations superposées! Mais, à la différence de la plupart de ceux que je viens de nommer, M. Laborde ne songe pas au document. Il dessine et il grave, parce qu'il a une tendresse pour ces vieilles choses, qui lui rappellent la vieille maison de Meung-sur-Loire.

De cette tendresse, vient sans doute le charme prenant qui émane de ces eaux-fortes, qu'on a pu comparer à celles de Whistler pour la subtilité de la facture et pour les personnages que l'auteur y silhouette souvent. Mais elles en diffèrent par ce mélange de sensibilité et de raison et ce « faire » moins égratigné, moins spontané, que celui du maître aquafortiste américain. M. Laborde est autre, parce qu'il a un autre tempérament. Cela suffit pour qu'il soit quelqu'un.

CLÉMENT-JANIN.



E. Laborde. — Mascaron de la maison
de Mme de Pompadour, rue Saint-André-des-Arts.
Dessin.

PETITE HISTOIRE DE LA PORCELAINE DE CHINE

A PROPOS D'UNE GRANDE COLLECTION[1]



FIG. 8. — BOITE AJOURÉE.
Décor de chrysanthèmes, émail bleu turquoise et chamois sur fond bleu foncé ; ép. des Ming (XV[e] s.
Musée du Louvre. — Collection Grandidier (2).

A l'avènement de la dynastie chinoise des Ming (1368-1643), les fours impériaux de Tcheng-te-tchen étaient éteints. Les auteurs chinois varient sur la date de leur remise en activité : ils donnent 1369 ou 1398. Durant cette période, les formes et la décoration de la céramique furent des plus variées et les objets fabriqués des plus divers, depuis les boîtes minuscules et les délicats porte-pinceaux jusqu'aux jarres à vin et aux sièges de jardin ; les maisons elles-mêmes se couvrent de tuiles ornementées et les temples reçoivent des statues de dieux, des brûle-parfums et des vases d'autel. Dans la collection Grandidier, un grand brûle-parfums, entièrement orné de feuillages en relief et émaillé bleu turquoise, date du règne de Wan-li ; c'est un bel exemplaire à citer pour cette époque (fig. 18).

Si les poteries monochromes ne sont pas abandonnées, la plus grande place est cependant réservée à la décoration peinte, soit en bleu sur fond blanc, soit en polychrome sur fond blanc ou coloré.

Une exportation considérable se fit alors et influença certainement les pays d'Orient et même ceux de l'Occident ; mais, par contre, la

1. Deuxième article. Voir la *Revue*, t. XXXVIII, p. 243.
2. Tous les objets reproduits au cours de cet article font partie de la collection Grandidier.

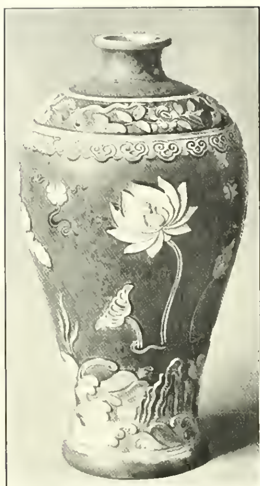


Fig. 9.
Vase orné de fleurs de lotus.
Émaux bleu turquoise, jaune et blanc sur fond bleu foncé, ép. des Ming (vers 1500).

Chine, pour satisfaire sa clientèle, dut se plier aux formes et aux décors étrangers.

La porcelaine Ming est généralement d'une terre blanche et fine, de grain serré, d'une surface douce, presque onctueuse au toucher, et devenant souvent brunâtre à la chaleur du four; la couverte est posée de trois façons : par immersion, ou bien étendue avec une brosse, ou bien soufflée avec un bambou dont l'extrémité était garnie d'une gaze tendue. Le pied des vases est creusé et la marque ajoutée est recouverte d'un peu d'émail; le rebord est franchement terminé sans la rainure que l'on remarquera plus tard sous Kang-hi. Dans les grandes pièces, la base n'est souvent pas vernie ; dans les petites, elle est toujours émaillée, sauf pour les types grossiers d'exportation qui ont un petit grain de sable et des lignes rayonnantes provenant du tour.



Fig. 10.
Vase orné de fleurs de lotus.
Émaux aubergine, chamois, vert et bleu foncé sur fond bleu turquoise; ép. des Ming (vers 1500).

La peinture et la gravure étaient faites sur la pâte tendre avant la cuisson. C'est sous cette dynastie qu'apparaît le célèbre bleu musulman. La décoration peinte tient la plus grande place, même pour les monochromes, rarement craquelés, mais souvent ornés de dessins gravés sous la couverte. A la fin de la dynastie, les contours sont peints en rouge de fer ou en noir brun. La dorure existe déjà et l'on trouve aussi des décorations ajourées ou en pâte sur pâte laissées en biscuit. Les sujets de l'ornementation

sont encore les dragons, les phénix, les poissons, auxquels s'ajoutent les ornements floraux, les divinités taoïstes, des paysages, des personnages de romans, etc. Si, pour les périodes primitives de la céramique chinoise, nous avons eu peu d'exemples à citer dans la collection Grandidier, il n'en sera plus de même maintenant, et, pour toutes les époques qui vont suivre, le visiteur pourra étudier dans les nombreuses vitrines du Louvre, les types les plus caractéristiques. Les pièces Ming sont particulièrement remarquables; M. Grandidier ne s'y est intéressé qu'à la fin de sa vie, mais l'on doit dire qu'il l'a fait avec un goût délicat et que les spécimens qu'il a réunis sont parmi les plus beaux du monde



Fig. 11. — Vase orné des huit Immortels.
Émaux bleu turquoise, jaune et aubergine sur fond bleu foncé : ép. des Ming (vers 1500).



Fig. 12. — Statuette de Kouan-Yin.
Émaux aubergine, bleu turquoise et bleu foncé : ép. des Ming (xve siècle).

A partir des Ming, la porcelaine peut se classer en deux grandes séries : les pièces sans décor peint et celles à décor peint. Dans la première se rangent : les glaçures monochromes, peu différentes de celles des Song, les glaçures de diverses couleurs et la décoration en pâte sur pâte. Les glaçures de diverses couleurs comprennent peut-être les plus belles pièces de cette période ; les couvertes de couleurs différentes étaient appliquées sur le biscuit où le dessin était tracé



Fig. 13.
Mandarin avec son serviteur.
Émaux bleu turquoise, bleu foncé et jaune; ép. des Ming (xvie siècle).

souvent en relief et la pièce cuite au demi-grand feu. Les tons employés sont : le bleu violet foncé, le vert feuille, le turquoise et le jaune, mais jamais que par trois couleurs; quelquefois certains détails sont laissés en terre blanche. Cette technique, remontant probablement au xiiie siècle, fut courante sous Suan-tö (1426-1435) et pendant le xvie siècle ; elle se continua longtemps et les pièces en sont difficiles à classer.

Il faut citer au Louvre : la belle statuette de Kouan-yin (fig. 12), en robe verte et manteau bleu, assise dans une grotte, qui peut se rapprocher de celle de la collection Morgan, datée de 1502; un grand vase à décor en relief bleu turquoise, jaune et aubergine, représentant les huit immortels sur une large bande au centre du vase, entre d'autres bandes à motifs décoratifs, le tout sur un fond bleu foncé (fig. 11); c'est encore un modèle typique de cette série, comme cet autre en forme de balustre, orné de nénuphars en fort relief, vert et aubergine sur fond bleu turquoise (fig. 10). Mais un des plus beaux échantillons (fig. 9) est le joli vase en forme de balustre à petit col, décoré à la base de vagues bleu turquoise, sur le fond bleu foncé duquel se détache un lotus réservé en blanc. A part ces quelques pièces de premier ordre, et sans négliger une belle boîte ajourée (fig. 8) et deux statuettes d'immortels, on



Fig. 14.
Tchang K'ien descendant le Fleuve Jaune.
Porte-pinceaux; décor bleu et blanc, ép. de Suan-tö (1426-1435).

peut aussi voir des tuiles de faîtages ornées de cavaliers, de nombreux vases et enfin des spécimens de tous les genres de cette fabrication particulière à l'époque des Ming, car, si elle dura encore pendant le xvıᵉ siècle, ce fut avec une grande décadence. Sous Wan-li (1573-1617), les trois couleurs continuèrent. Mais, peu à peu, les dessins gravés furent remplacés par les dessins à contours peints.



Fig. 15. — Pot.
Décor vert et violet sur fond jaune; ép. des Ming (xvıᵉ siècle).



Fig. 16. — Double gourde.
Décor bleu et blanc ép. de Wan-li (1573-1617).

La décoration en bleu et blanc daterait du règne de Yon-lo (1404-1424), la plus belle période est celle de Suan-tö (1426-1435); le bleu indigène qui, employé seul, était terne et triste, fut alors mélangé avec un bleu importé nommé *Sunipo*, qui ne serait autre que le bleu musulman du siècle suivant, mais pâle au lieu de foncé. Le superbe porte-pinceau représentant *Tchang-K'ien descendant le fleuve Jaune*, date de cette époque; il est en porcelaine blanche à décor bleu, avec reliefs en biscuit; la finesse du travail en est remarquable et on le considère avec raison comme ce que la collection Grandidier a de plus rare (fig. 14).



Fig. 17. — Aiguière.
Décor bleu et blanc porcelaine d'exportation; ép. des Ming (fin xvıᵉ siècle).

Le règne de Tcheng-houa égala en célébrité, pour la céramique, celui de Suan-tö; nous ne pouvons malheureusement en juger, car il n'existe de pièces vraiment authentiques qu'en

Chine. L'importation du bleu *Sunipo* ayant cessé, la porcelaine à décor bleu et blanc est moins belle. C'est cependant vers la fin de ce règne, en 1487, que le sultan d'Égypte envoya des vases de Chine en présent à Laurent le Magnifique, d'où, peut-être, l'origine de la porcelaine des Médicis.

Avec Tcheng-tö (1506-1521), réapparut le bleu musulman, qui valait



Fig. 18. — Brule-parfums.
Décor en relief de dragons et pivoines; émail bleu turquoise
ép. de Wan-li (1573-1619).

deux fois son poids d'or et était de couleur sombre. Sous Kia-tsing (1522-1566), les ouvriers de Tcheng-te-tchen volant le *Sunipo* et le vendant aux manufactures privées, des mesures sévères furent prises et cette matière uniquement réservée aux fabriques impériales. A cette époque, les rapports de la Chine avec les autres pays sont très actifs et sa céramique influence leurs poteries (c'est alors que fut exécutée la célèbre porcelaine des Médicis); mais, comme il a été dit plus haut, elle est

obligée de se plier aux exigences de l'étranger et l'on signale particulièrement des pièces avec inscriptions arabes, fabriquées pour la Perse. Sous ce règne, il faut citer un énorme vase décoré du dragon impérial à cinq griffes, d'un beau bleu foncé musulman (fig. 19). C'est sous Tcheng-tö également que les Portugais établirent une factorerie à Macao et commencèrent à envoyer des porcelaines de Chine en France. Sous l'empereur Wan-li (1573-1619), le bleu musulman se raréfiant, on reprit le bleu indigène, de là les produits plus gris de cette période. C'est le moment où les Hollandais et les Anglais fondent leurs comptoirs en Extrême-Orient. Pour le bleu et blanc, l'on doit signaler, sous les derniers Ming, tout un groupe spécial où se rencontrent aussi des monochromes et des polychromes, mais ces derniers beaucoup plus rarement. Ce groupe, reconnu par M. Perzynski [1], est d'une technique particulière : le corps est blanc, la base souvent unie et non émaillée, la couverte épaisse avec de minuscules bulles d'air, le bleu brillant et de teinte un peu violette. Un trait caractéristique est une bande d'enroulement florale gravée sur l'épaule ou sur la base, sous la couverte. Le dessin des personnages ou des paysages est très maniéré, le col est souvent orné de feuilles coupées, les formes sont quelquefois européennes. Ce groupe a été précisé par un pot de la collection Salting portant une monture d'argent du commencement du XVIIe siècle et par une chope du musée de Hambourg, dont le couvercle d'argent est daté de 1642. La

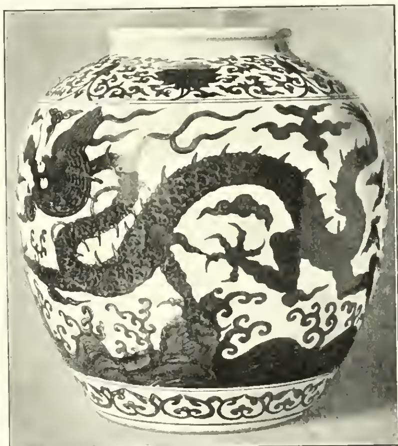


FIG. 19. — VASE ORNÉ D'UN DRAGON A CINQ GRIFFES.
Bleu musulman ; ép. de Kia-tsing (1522-1566).

1. *Towards a grouping of Chinese porcelain* (dans le *Burlington magazine*, oct. et déc. 1910 et mars 1913).



Fig. 20. — Vase rouleau.
Décor bleu et blanc :
Le Réveil de la jeune beauté;
fin ép. des Ming (XVIIe s.).

collection Grandidier possède une belle série de vases rouleaux de ce groupe (fig. 20-21).

Il y a de belles pièces polychromes sous Cheng-Hua (1465-1487). Mais, comme pour les bleus et blancs, nous en possédons peu en Europe ; on peut signaler cependant, pour les règnes suivants, un pot à décor vert et aubergine sur fond jaune qui paraît être du XVIe siècle (fig. 15), et les belles potiches ornées de poissons rouges, de Kia-tsing (fig. 22) ; mais les pièces de nos collections sont surtout de l'époque de Wan-li (1573-1619) et des derniers Ming. Leur particularité est la décoration émaillée avec bleu sous couverte et un rouge de cuivre sous couverte. On leur a donné quelquefois le nom de *famille rouge*. Elles peuvent être divisées en deux séries : le bleu sous couverte avec émaux, vert jaune et rouge corail (jamais d'aubergine) ; et le bleu sous couverte avec émaux de toutes couleurs, y compris l'aubergine.



Fig. 21. — Vase.
Décor polychrome
sur fond blanc : *Si-Wang Mou et l'empereur Mou-Wang*;
fin ép. des Ming (XVIIe s.).

Les quarante années qui suivent le règne de Wan-li sont troublées par la lutte entre la vieille dynastie chinoise des Ming et la dynastie des Tartares mandchoux qui finit par l'emporter et régna jusqu'à la révolution de 1909 sous le nom de dynastie des Tsing.

N'ayant plus de commandes impériales, les potiers vécurent surtout des clients étrangers, le plus important fut la Compagnie hollandaise des Indes Orientales. A cette période, se rattache probablement une série de fabrication assez rude, d'émail grisâtre et de décoration hardie, dans les tons Wan-li, dont il existe un certain nombre dans les collections européennes.

La céramique chinoise porte souvent des marques et M. Hobson, dans son remarquable ouvrage[1], les a étudiées fort judicieusement. Les marques Han, T'ang et Song sont gravées avant ou après la cuisson; celles faites après sont souvent fausses. Pour les marques Ming, elles sont peintes en bleu, en écriture ordinaire dans un double anneau, sous la couverte; la marque de sceau ne se rencontre que sous Yong-lo; il y a des marques de règne, de maisons et de vœux de bonheur, mais beaucoup sont fausses, par exemple celle de Cheng-Hua dont il n'existe pas de marque authentique connue.

Marie-Juliette BALLOT.
Attachée au Musée du Louvre.

(A suivre.)

1. *Chinese pottery and porcelain*, London, 1915, 2 vol. in-4°.



Fig. 22. — Potiche.
Décor polychrome sur fond blanc; ép. de Kia-tsing (1522-1566).



LES MUSÉES

I. — SUR QUELQUES TABLEAUX DES ÉCOLES DU NORD RÉCEMMENT ENTRÉS AU LOUVRE



Les séries flamande, néerlandaise et hollandaise du Musée du Louvre se sont enrichies, pendant les dernières années, d'un certain nombre de pièces, que la *Revue* se propose de faire connaître à ses lecteurs. Nous donnons aujourd'hui les reproductions de six d'entre elles.

La plus importante est *la Nef des fous* de Jérôme Bosch (fig. 1), dont M. Camille Benoit fit don au Musée en 1918, en même temps que d'un rare tableau de Peter Brueghel le Vieux. Nous avons étudié longuement ailleurs[1] ce petit panneau du peintre de Bois-le-Duc, panneau d'autant plus précieux que le Louvre ne possédait pas encore d'œuvre de cet artiste. Il date, croyons-nous, des dernières années de Jérôme Bosch, de la même époque que *la Cure de la Folie* du Prado et que *le Charlatan* du Musée municipal de Saint-Germain-en-Laye. Le sujet en est énigmatique au premier regard. Il faut savoir de quels ouvrages l'auteur s'est

1. *Gazette des Beaux-Arts*, janvier-mars 1919.



Fig. I. — Jérôme Bosch. — La Nef des fous.
Musée du Louvre

inspiré, pour en apprécier le très grand intérêt historique. C'est une libre illustration, une sorte de résumé synthétique du célèbre livre de Sébastien Brant, *la Nef des fous* (*das Narrenschiff*), qui parut à Bâle en 1494, et d'une suite imitée de ce livre, *la Nef des folles*, de l'érudit Josse Bade (Judocus Badius Ascensius). Ces deux œuvres participent encore de l'esprit symboliste du moyen âge, mais annoncent la satire sociale des temps de la Réforme, qui trouvera son expression dans *l'Éloge de la Folie*, d'Érasme. Ainsi s'explique l'étrange mât feuillu de la *Nef* de Jérôme Bosch ; il n'est autre que l'arbre symbolique du péché, où se tient caché le serpent à tête de mort, et ainsi s'explique le fou juché sur la poupe, avec son costume à grelots,

sa marotte et sa médaille de pèlerin à l'épaule, souvenir des cortèges, des Fêtes de fous et des Ommegang flamands. Ce tableau est une satire comique des vices ou des folies propres aux sens de l'ouïe et du goût, traitée dans le cadre traditionnel et populaire de l'allégorie au moyen âge.

La Vierge et l'Enfant adorés par un abbé (un Prémontré, croyons-nous), que M. Doistau donna au Musée du Louvre en 1919 (fig. 2), est du maître inconnu que l'on désigne par le nom de « Maître de *la Mort de Marie* », en souvenir du tableau de la Pinacothèque de Munich, dont le sujet est *la Mort de la Vierge*. Ce dernier tableau ayant été commandé par Nicaise Hacquenay de Cologne, son auteur passa d'abord pour Colonais. Mais les progrès de la critique et les comparaisons qu'elle put instituer démontrèrent amplement qu'il s'agissait d'un artiste néerlandais ou flamand. Eisenman crut devoir l'identifier à Jan Joest von Calcar, originaire de Harlem; Justi et Firmenich-Richartz donnèrent son œuvre anonyme à Joos van der Beke, ou van Clève, né à Anvers vers 1485 et mort avant 1541; A. von Wurzbach tient pour Jean Scorel d'Utrecht, et c'est à ce nom, dans son *Niederländisches Künstler-Lexikon*, qu'on trouvera le meilleur résumé de toutes les discussions sur ce sujet. Ce que l'on peut dire avec certitude, à notre avis, c'est que le « Maître de *la Mort de Marie* » fut un artiste voyageur, qui subit mille influences et dont l'art est essentiellement composite et polymorphe. Plusieurs de ses œuvres les plus importantes sont à Gênes[1]. Il n'est pas douteux qu'il connut l'Italie. Mais si plusieurs de ses Vierges souriantes semblent être inspirées, à la manière dont s'en inspira Quentin Metsys, des figures féminines de Léonard de Vinci, la petite Vierge de M. Doistau reste d'un type plus flamand, je dirai même néerlandais, et le paysage, qui dans certaines pages comme *l'Adoration des Mages* de S. Donato à Gênes, semble l'œuvre d'un romanisant, le paysage demeure ici dans la pure tradition du terroir.

Il faudrait spécialement étudier cette série de petits tableaux de même module et de même mise en page que le nôtre, représentant des Vierges de même type allaitant l'Enfant, ou le faisant jouer avec un

1. La grande *Descente de croix* du Louvre provient de cette ville.

chapelet, mais où le moine orant est remplacé par un curieux saint Joseph (?) imberbe, coiffé d'un chapeau de paille et tenant un livre (musée de Vienne, National Gallery, Ermitage, Ambrosienne à Milan,



Fig. 2. — Le Maître de la « Mort de Marie ».
La Vierge et l'Enfant avec un abbé.
Musée du Louvre.

anciennes collections Klinkosch, Rodolphe Kann, collections Salting, Holford, comtesse Chouvaloff, Palais Senarega à Gênes), tableaux dont plusieurs furent envoyés aux expositions de Dusseldorf, de la Toison d'Or à Bruges, du Burlington Club en 1892. Je me demande si l'on

n'arriverait pas à les répartir en deux groupes assez distincts, œuvres de deux artistes ou de deux périodes dans la vie d'un seul artiste : d'une part, des Vierges sérieuses, de type plus nettement septentrional, et, de l'autre, des figures italianisantes et plus maniérées.

Autre maître énigmatique : le maître dit des « Figures de femmes à mi-corps ». Le Louvre vient d'acquérir, de sa main, une sorte de *Repas musical*, que la reproduction ci-jointe (pl. hors-texte), nous dispense de décrire longuement. Le surnom donné à cet artiste inconnu vient de toute une série de femmes à mi-corps, de même visage, aux sourcils légers, aux cheveux en bandeaux, avec des coiffes plates et des filets au chignon, vêtues de somptueuses robes décolletées en velours rouge ou grenat, lisant ou faisant de la musique dans des salles lambrissées qu'éclairent des fenêtres à petits carreaux losangés. Les plus célèbres sont *les Trois Musiciennes* de la collection Harrach à Vienne, la *Jeune femme écrivant* de l'ancienne collection Paculty, celle de la collection Cardon à Bruxelles, et la *Jeune femme lisant* appartenant à lord Spencer. Les modèles en sont choisis, semble-t-il, dans la haute société du temps de François Ier. Les *Musiciennes* de la collection Harrach chantent des vers de Clément Marot : les lettres que les autres écrivent sont rédigées en français. Wickhoff en a conclu que l'auteur de ces tableaux était Jean Clouet II. La thèse n'étant pas soutenable[1], on a voulu que l'artiste fût tout au moins originaire du Brabant. Fierens-Gevaert le croit de formation brugeoise. Louis Maeterlinck et A. von Wurzbach l'identifient à Lucas d'Heere, à qui la tradition attribuait la *Jeune femme lisant* (soi-disant Jane Grey) du comte de Spencer, qui traduisit en vers flamands des œuvres de Clément Marot et qui connut la cour de Marie de Médicis à Fontainebleau, ainsi que celle de Marie Tudor à Londres. Mais l'attribution du tableau de lord Spencer est sans fondement, les œuvres connues de Lucas d'Heere sont d'un romanisant comme Floris, et les costumes que portent les modèles du « Maître des demi-figures féminines » datent de 1540 environ, alors que Lucas d'Heere naquit en 1534.

Il nous semble probable que, lorsqu'on étudiera plus attentivement l'ensemble des tableaux groupés depuis quelque temps sous le nom du

1. L. Dimier. *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 13 et 27 septembre 1901.



LE MAITRE DES DEMI-FIGURES DE FEMMES. — REPAS MUSICAL.
Musée du Louvre.

« Maître des figures de femmes à mi-corps », on distinguera, dans cet ensemble, l'œuvre de plusieurs artistes : 1° les tableaux des collections Harrach, Paeully, Cardon, Spencer, la *Joueuse de clavecin* de la collection Raszynski à Berlin, la *Jeune fille lisant* du Musée du Louvre, les deux *Dames écrivant* de la vente Kohlermann, sont d'un artiste brugeois; même goût des modes féminines (robes de velours, décolletages en carré), même palette que chez Ambrosius Benson ; — 2° le portrait présumé d'*Éléonore de Portugal jouant du clavicorde*, appartenant à M. Cardon, et la *Peseuse d'or* du Kaiser-Friedrich Museum à Berlin, sont d'un artiste bien supérieur, d'un imitateur de Jan Gossart de Mabuse, peut-être de la jeunesse de Jan van Hemessen ; les figures, moins élégantes, sont moins conventionnelles; le dessin, notamment celui des mains, est plus expressif; — 3° le portrait du Musée de Vienne, dont les accessoires sont semblables à ceux des deux premiers groupes, mais dont le modèle est coiffé d'un bonnet de linge, à la mode de Flandre, cachant les cheveux, est d'une exécution plus serrée, plus proche, si l'on veut, de celle d'Holbein ; — 4° le tableau que vient d'acquérir le Musée du Louvre, *le Repos pendant la fuite en Égypte* de la collection Rath, à Buda-Pesth, celui de la National Gallery, peut-être la *Femme jouant du luth* du musée de Hanovre, formeraient une quatrième série, plus proche, à vrai dire, de la première que les deux autres. Les types féminins sont un peu différents, moins uniformément semblables, souvent pris dans un trois-quarts assez maladroit; une certaine influence italienne s'y laisse deviner ; l'art du modelé y est pourtant inférieur : certains personnages, comme l'Enfant Jésus de la National Gallery ou le petit nègre de notre festin, semblent des marionnettes découpées à l'emporte-pièce.

Nous passerons plus rapidement sur le petit tableau récemment acquis à la vente de M. Paul Leprieur et représentant *Sainte Catherine et sainte Marthe dans un paysage* (fig. 3). Il vient rejoindre, dans nos galeries, un panneau fort semblable et de mêmes dimensions, provenant du Musée de Cluny et représentant *Sainte Catherine et sainte Barbe.* Il est difficile de situer exactement ces deux œuvres. Entre 1525 et 1540, on trouve des types semblables aussi bien dans l'école d'Anvers que dans



Fig. 3. — École d'Anvers ou de Leyde, (deuxième quart du xvie siècle).
Sainte Catherine et sainte Marthe dans un paysage.
Musée du Louvre.

celles de Leyde ou d'Amsterdam. C'est à la suite de Jacob Cornelisz d'Oostsanen qu'il faut peut-être les placer, tout près de *la Vierge et l'Enfant avec sainte Catherine et sainte Marguerite* qui passa en vente chez Frederik Muller, à Amsterdam, le 30 avril 1907 ; non loin des figures, plus grandes, de *Sainte Catherine et de sainte Barbe* du Musée civique à Pise.

Le tableau donné par M. Eugène Rodrigues (fig. 4), représente une *Marche de cavaliers*, hongrois ou bohémiens, à travers une montagne boisée. C'est un curieux souvenir des types de soldats à moitié brigands qui parcouraient l'Allemagne au début du xviie siècle. Le paysage, d'un feuillé très particulier et d'un



Fig. 4. — Roelandt Savery et J. Martzen de Jonge. — Marche de cavaliers.

Musée du Louvre.

ton clair d'aquarelle dans la manière de Breughel de Velours et de Hans Bol, fait songer à Roelandt Savery, de Courtrai, qui fut appelé par l'empereur Rodolphe II à la cour de Prague et qui parcourut, pendant deux années entières, les contrées montagneuses du Tyrol. Mais Savery ne fut guère qu'un peintre de paysages et d'animaux, et, d'autre part, on trouve à l'Albertine à Vienne, deux dessins aquarellés, attribués à Jan Martszen de Jonge, représentant des cavaliers, et dont l'un, sans aucun doute, est une étude pour les personnages du tableau donné par M. Rodrigues. Ce Jan Martszen de Jonge, peintre spécialiste de guerriers et de chevaux, naquit à Harlem vers 1609 et mourut vers 1647. Son œuvre principale se trouve à Brunswick, elle représente *Gustave Adolphe à la bataille de Lützen*, en 1632. Sa manière de peindre, tout à fait semblable à celle de Palamedes, n'offre cependant aucun rapport avec la technique minutieuse et plate de notre *Marche de cavaliers*. Faudrait-il songer à une collaboration des deux artistes ? Elle n'est pas impossible. Ces collaborations étaient fréquentes et les deux maîtres purent se connaître; on sait, en effet, que Salomon Savery, neveu de Roelandt, grava d'après l'œuvre de Jan Martszen de Jonge.

La Mise au tombeau, que reproduit la figure 5, est un don récent et fort précieux de M. Ernest May. Elle est signée : *J. Pynas*, et datée de 1607. Le Louvre ne possédait aucune œuvre de Jacob ni de Jan Pynas. Il est difficile de savoir à qui de ces deux artistes, qui étaient frères, l'on doit attribuer cette *Mise au tombeau*. Il semble pourtant que la signature *J. Pynas* fut plutôt celle de Jan que celle de Jacob. Jacob est celui dont Houbraken raconte que Rembrandt travailla quelques mois auprès de lui; mais il nous dit aussi que Rembrandt adopta la manière obscure de Jan. En 1605, les deux frères allèrent en Italie, en compagnie de Pieter Lastman. Ils y rencontrèrent Elsheimer et le comte palatin H. Goudt. Le tableau donné au Louvre par M. Ernest May vient donc compléter, dans nos galeries, à côté du *Sacrifice d'Abraham* de Lastman et des deux tableautins d'Elsheimer, l'illustration de ce groupe particulier d'artistes, dont Rembrandt subit sans aucun doute l'influence. Dans cette *Mise au tombeau*, aux couleurs inharmoniques, aux types assez grossiers, et d'un ensemble, il faut l'avouer, assez peu agréable, on démêle pourtant, au premier regard,



Fig. 5. — Jan Pynas. — La Mise au tombeau.
Musée du Louvre.

les éléments que Rembrandt emprunta et put développer d'une façon si personnelle et si géniale : les costumes, la mise en scène, surtout le paysage de ruines blafardes et durement burinées.

L. DEMONTS
Conservateur-adjoint au Musée du Louvre.

II. — UN PORTRAIT PAR DANLOUX
RÉCEMMENT DONNÉ AU LOUVRE

Dans les salles du Louvre qui viennent de s'ouvrir, le public rend d'abord ses devoirs — et c'est justice — aux chefs-d'œuvre dont il était privé depuis si longtemps. Les acquisitions nouvelles, d'ailleurs, ne sont pas nombreuses. Il est juste cependant de signaler deux dons récents. Ils représentent dignement deux bons portraitistes de la fin du xviiie siècle.

Un amateur anglais, M. Frederick Anthony White, a choisi dans sa collection une œuvre française pour l'offrir au Louvre en témoignage de son très ancien et très fidèle attachement à notre pays[1]. C'est le portrait de Joseph Ducreux par lui-même. Le Louvre possédait déjà, parmi ses pastels, un portrait du même artiste et de la même main. D'ailleurs, Ducreux a le plus souvent pris sa propre personne pour modèle. Le portrait White est un de ceux où il manifeste de la façon la plus pittoresque son goût de la mimique[2].

Un collectionneur français qui, peu de mois auparavant, s'était déjà signalé à notre gratitude, comme on vient de le voir, par le don d'un tableau très curieux de Jan Pynas, M. Ernest May, vient d'offrir au Louvre une grande toile de Danloux (1753-1809).

Très attaché à la monarchie, Danloux passa en Angleterre dès 1789 : il y demeura dix ans. Après une période de réserve où il blâmait dans ce qu'il voyait à Londres le dessin lâché et le modelé sommaire, il subit le charme. « Je suis devenu très anglais », reconnaît-il lui-même dans son journal[3].

Il nous apparaît ici comme l'un des initiateurs de cette influence anglaise qui, plus tard, au XIXe siècle, contribuera à libérer nos peintres de l'académisme davidien. Cette influence fut surtout visible dans le paysage. Mais les portraitistes anglais eurent aussi bien des admirateurs chez nous. Presque vingt ans après la mort de Danloux, un artiste qui le dépassait comme le génie dépasse un aimable talent, Eugène Delacroix, à son retour de Londres, peignait en pied, dans un paysage, son ami, le baron Schwiter[4], et le portrait ressemble à un Lawrence au moins autant que la toile de Danloux ressemble à un Reynolds. Delacroix s'élève fort au-dessus du modèle qu'il imite. On ne dira pas cela de Danloux. Mais tous deux, le grand artiste et le peintre habile, savent faire

1. On notera que, depuis la guerre, les dons faits par des Anglais au Musée du Louvre ont été plus nombreux qu'ils ne le furent jamais dans le passé. Avant ou après M. Frederick Anthony White, Lady Pirbright donne une marine de Turner, M. George Waterworth Younger un *Guerrier mourant*, par Louis Lafitte (1770-1828), élève de Regnault, Lady Ashbourne un joli pastel, portrait d'une carmélite qu'on croit être Madame Louise, fille de Louis XV (exposé dans la salle des Pastels).

2. Il y a au Musée de Versailles un portrait de Ducreux dans la même pose, qui a fait partie de la collection Muhlbacher.

3. Voir : Baron Roger Portalis, *Danloux et son journal pendant l'émigration*, Paris, 1910, in-4°.

4. Ce portrait appartient aujourd'hui à la National Gallery de Londres, qui l'a acheté à l'une des ventes Degas.



H.-P. Danloux. — Portrait de Mgr J.-F. de La Marche (1793).

Musée du Louvre.

un heureux amalgame de ce qu'ils tiennent de leur pays natal et de ce que leur apprend l'étude des maîtres anglais.

Peint d'un pinceau fluide, établi sur une harmonie très raffinée de blancs, de gris et de noirs, le portrait donné par M. Ernest May a, de plus, un intérêt anecdotique et historique. L'œuvre a été peinte à Londres en 1793. On y voit un personnage en perruque blanche, élégamment et sobrement vêtu d'un habit noir à la française, dépouillant un courrier dont les feuillets jonchent le sol. Sur une table, au milieu des papiers, un verre au pied cassé recouvre une montre. Un écran, qui masque le feu d'une cheminée, porte une vue de Cambridge et une carte de la Manche avec les côtes de France et d'Angleterre. Entre deux boutonnières de l'habit paraît une croix qui, en dépit du costume mondain, révèle l'ecclésiastique. C'est Mgr de La Marche : les papiers qui l'entourent ont trait à une souscription organisée en faveur des prêtres français émigrés[1].

Jean-François de La Marche, d'une ancienne famille bretonne, fut lieutenant de dragons avant d'entrer dans les ordres. Il était évêque de Saint-Pol-de-Léon au moment où la Révolution éclata. Chateaubriand le cite parmi les hommes d'Église distingués qu'il rencontra à Londres pendant l'émigration : « l'évêque de Saint-Pol-de-Léon, dit-il, prélat sévère et borné, qui contribuait à rendre M. le comte d'Artois de plus en plus étranger à son siècle[2] ». Prêtre charitable et dévoué, cependant, Mgr de La Marche fut choisi à cause de ses vertus pour distribuer les secours réunis par quelques catholiques anglais à la tête desquels se trouvaient Burke et le duc de Portland. Danloux l'a représenté dans ses fonctions de secrétaire bénévole. Le peintre avait voulu mettre son talent au service de cette généreuse entreprise, ayant fait le portrait pour qu'il fût gravé et pour que la gravure[3], qui fut exécutée par William Skelton, se vendît au profit de la souscription.

Paul JAMOT.
Conservateur-adjoint au Musée du Louvre.

1. Portalis, *Danloux*, pp. 200-202. M. Ernest May possède un autre portrait en buste du même prélat, par le même artiste.
2. *Mémoires d'Outre-Tombe*, éd. Biré, t. II, p. 160.
3. Reproduite dans l'ouvrage du baron Portalis, p. 201.

PIÈCES INÉDITES DE COLLECTIONS PARTICULIÈRES

NOTES SUR DES

PORTRAITS DE S. M. L'IMPÉRATRICE EUGÉNIE

A PROPOS DE LA DONATION D'ALEXANDRY D'ORENGIANI

Le deuxième Empire a vu se briser, à la mort de S. M. l'Impératrice Eugénie, le dernier lien qui l'empêchait de s'évader du présent pour entrer dans l'histoire. Anecdotiers, historiographes, mémorialistes ouvrent déjà leurs portefeuilles, s'empressant d'égrener leurs souvenirs sur la tombe à peine fermée. Mais tout cela n'est que de la « petite histoire ». A la vraie, le vaste sujet demeure vierge encore, comme il reste aux écrivains d'art de demain ces deux lourdes thèses à « soutenir » : *de l'art* et *du style second Empire*. D'ici là, sans doute, quelque esprit charmant, amoureux du joli, s'effrayant des enquêtes et des réflexions philosophiques qu'elles comportent, se contentera de les effleurer et nous donnera l'*Iconographie de l'Impératrice*...

C'est à lui qu'a songé et pour lui qu'a travaillé une femme de la sensibilité la plus délicate et la plus généreuse, Mme la baronne d'Alexandry d'Orengiani, en collectionnant les images de tout genre, peintures, estampes, dessins, terres cuites, etc., de celle qui, à ses yeux, symbolisait la beauté du second régime napoléonien du siècle. Son premier don à la Malmaison, au printemps, de cette collection qu'il serait déjà malaisé de refaire aujourd'hui, n'était que le prologue de l'offrande récente, au musée du Louvre d'une part, du portrait en buste de l'Impératrice par Winterhalter et, de l'autre à Versailles, du portrait en pied, œuvre de Dubufe.

Ce dernier, le plus ancien, provient de la collection du capitaine anglais F. H. Huth; rapporté de Londres par un antiquaire parisien, on le vit assez longtemps chez lui. L'Impératrice se souvenait d'avoir posé devant le peintre à la mode. Fort bien accueillie par la critique au Salon de 1854, où elle fut exposée, cette image vaut beaucoup mieux que notre reproduction, faite d'après une photographie exécutée dans une pièce sombre. Dans le Winterhalter, fort bien « rendu » par contre, on retrouve, plus que dans le célèbre profil du même, conservé à Farnborough, l'Impératrice que ceux de notre génération ont pu connaître[1].



F.-X. WINTERHALTER. — L'IMPÉRATRICE EUGÉNIE.
Madrid, collection de S. A. le duc d'Albe.

Il a été fait spécialement pour la chambre du Prince impérial : c'est là qu'il fut pris aux Tuileries. Par qui ? Celle que nous appelions plus haut la « petite histoire » ne manquera pas, un jour ou l'autre, de

1. Il date de 1861. La coiffure n'est pas la même.



Édouard Dubufe. — L'Impératrice Eugénie (1854).
Musée de Versailles.

divulguer son nom. L'Impératrice avait oublié et pardonné : voilà tout ce qu'il convient de dire aujourd'hui. Elle aimait, d'ailleurs, beaucoup ce portrait : « C'est l'un de ceux que je préfère », répondit-elle à l'un des deux très chers familiers, qui la questionnait à son sujet et de qui nous tenons ces détails inédits. Cependant, ce fut avec des mots charmants qu'elle le refusa à l'admiratrice qui voulait le lui offrir. Par l'un de ces hasards où le sort met ses ironies coutumières, celle-ci l'avait trouvé chez un marchand de cette rue de l'Échelle, qui venait s'ouvrir devant l'ancienne porte des Tuileries. S'il est intéressant que cette effigie entre dans les collections nationales,



F.-X. Winterhalter. — L'Impératrice Eugénie.
Paris, collection F... (1).

1. Ce portrait, parent de ceux de Versailles et de Compiègne, et, qui provient de la collection de Sir Hugh Lane, est entouré d'un cadre en bois sculpté, orné de grenades, symbolisant la ville natale de l'Impératrice.



Cliché Braun.

F.-X. Winterhalter. — L'Impératrice Eugénie (1864).

Musée du Louvre.

quels mots exprimeront les regrets des amateurs de voir celles-ci privées du plus grand et du plus connu des tableaux de Winterhalter, — l'*Assemblée des dames de la cour*, le *Décaméron* comme on l'a appelé ? L'espoir de le voir entrer au Louvre est-il perdu pour toujours, maintenant que Farnborough est érigé en majorat au profit du prince Napoléon ? Nul doute que ce tableau serait nôtre aujourd'hui et que devant les oublis de son testament nous n'aurions pas la tristesse de voir tant de choses qui sont de notre passé demeurer à l'étranger, si les procédés employés à l'égard de l'Impératrice eussent été plus courtois[1].

On n'a pas oublié qu'elle s'éteignit à Madrid chez le duc d'Albe, son neveu ; là, dans ce palais de Liria, il existe un autre portrait de Winterhalter, magnifique et peu connu, dont la reproduction accompagne ici les autres[2]. Il est accroché dans le joli salon, dit « des miniatures », où l'Impératrice aimait à se tenir, où, la veille de sa mort, on la vit encore dans son fauteuil anglais, devant sa table à patiences, au-dessous de cette apparition de jeunesse surgissant des voiles blancs, de la soie noire, de la fourrure doublée d'hermine, avec l'or, les perles et l'émeraude du diadème[3].

Winterhalter était bien l'artiste qu'il fallait à la cour. On a demandé à l'Impératrice pourquoi elle le préférait. « Oh ! c'est bien simple, il me connaissait si bien qu'avec lui je ne posais jamais. »

L'Impératrice n'aura-t-elle inspiré que des peintres ou même qu'un ou deux peintres privilégiés ? Il faut voir, dans le don d'Alexandry à la Malmaison, un petit buste de Carpeaux. Le statuaire avait une admiration des plus vives pour la beauté de sa souveraine, dont la *Flore* des

1. A la suite du procès intenté à l'État pour la restitution des objets d'art de la collection de Napoléon III, et gagné par l'Impératrice depuis plusieurs années, aucun décret n'était venu reconnaître ses droits légitimes. Sa décision était cependant connue de signer un acte de donation dès la publication du jugement à l'*Officiel* : le précédent du château du Pharo, donné à la ville de Marseille, en était la meilleure preuve. De 1919, date la donation à Mgr Luçon, pour le trésor de Reims, d'un joyau de prix, jadis donné à Napoléon I[er] par le chapitre d'Aix-la-Chapelle, après l'ouverture faite devant lui du tombeau de Charlemagne (?). Cette relique, prise sur le corps du grand Empereur, était demeurée dans la famille Bonaparte, et l'Allemagne avait, avant la guerre, fait dire avec quelle reconnaissance elle accepterait le joyau s'il lui était retourné. L'Impératrice songeait à faire ce geste, mais le bombardement de la cathédrale de Reims la révolta tellement qu'elle voulut manifester ainsi sa réprobation.

2. Peint en 1862. Envoyé à l'époque par l'Impératrice à son beau-frère, le duc de Berwick et d'Albe.

3. Ce diadème a une histoire : il fut exécuté par le joailler de la cour spécialement pour un portrait où Cabanel devait représenter l'Impératrice en *Hélène* et auquel il fallut renoncer, *la Belle Hélène* apparaissant sur ces entrefaites. Cette anecdote curieuse, puisée à la meilleure des sources, jette à bas la légende qui prétend que la fameuse pièce de Meilhac et Halévy fut exécutée pour elle. L'Impératrice, suivant ses affirmations, ne l'a jamais vu représenter.

Tuileries reproduit les traits. Il ne put jamais obtenir qu'une seule séance pour l'exécution d'un buste. L'esquisse, malheureusement, vint mal. Découragé, il la jeta à terre devant le modèle qu'il n'avait su satisfaire. Ramassée à l'insu du maître, elle fut réparée depuis lors...

Célébrer de hauts faits guerriers, exalter leur génie politique, est une manière commune aux princes d'encourager les arts. Pour celles que la destinée appelle à partager leur trône, léguer à la postérité des images de leur beauté en est une aussi à laquelle un peuple comme le nôtre sera toujours sensible. L'Histoire dira si, durant son règne, S. M. l'Impératrice Eugénie s'est contentée de celle-là.

A. D.



Cliché du Dr H..

F.-X. Winterhalter. — L'Impératrice Eugénie et le Prince impérial (1857).

Château de Farnborough.



Fig. 1. — La Basilique chrétienne de l'Ilissos, a Athènes
Vue générale.

CORRESPONDANCE

LA BASILIQUE CHRÉTIENNE DE L'ILISSOS, A ATHÈNES



G. A. Sotiriou, éphore des antiquités byzantines, a eu l'heureuse idée de fouiller pendant les dernières années de la guerre, à Athènes[1], sous les ruines d'un théâtre public moderne abandonné, une vaste et ancienne basilique chrétienne ($55^m \times 22^m$), située dans un petit îlot que forme l'Ilissos, au sud-est de l'Olympieion d'Hadrien (fig. 1). Cette basilique n'avait été jusqu'ici que sommairement mentionnée. Elle mérite d'être mieux connue, tant par sa valeur propre, qu'en raison de la rareté des monuments chrétiens primitifs conservés à Athènes, pour l'époque antérieure au IXe siècle.

L'édifice, dont le plan, seul, se lit aujourd'hui sur le terrain, est à trois nefs, précédé d'un *narthex* qui s'ornait peut-être lui-même d'une sorte de propylée. A la fois à hauteur du *Hieron Bêma* et de ce *narthex*, on remarque latéralement des constructions adjacentes, formant comme deux transepts. A hauteur du *Hieron Bêma*, le transept nord aboutit à une crypte qui a été dégagée : du même côté, mais

1. Du même auteur, une récente étude sur le couvent de Megaspilaeon, au Péloponèse (1918), et un petit livre sur les monuments chrétiens d'Asie-Mineure (1920), avec quelques notes sur les destructions commises en Anatolie pendant la guerre.

à hauteur du *narthex*, les bâtiments annexes conduisent à un curieux système de fontaines et de canalisations, d'époque romaine. L'eau de ces réserves avait dû servir, à l'époque impériale, à arroser les fameux jardins de l'Ilissos, dont le Parc royal et le Zappeion nous conservent un souvenir modernisé. La fontaine principale a peut-être alimenté le baptistère de la basilique, avant que d'être transformée en une sépulture familiale byzantine. On a trouvé en dehors de l'édifice, au nord principalement, et aussi dans le *narthex*, d'autres tombes, plus récentes. La basilique, établie dans un faubourg chrétien, mais au voisinage de constructions romaines plus anciennes, n'a que des murs assez étroits, aptes seulement à porter une charpente en bois, comme celle du Stoudion de Byzance.

On peut classer le monument retrouvé dans la série des basiliques dites « hellénistiques » et qui ont subi l'influence syro-égyptienne; telles — parmi les principales — la basilique d'Abou-Mina en Lybie, fondation de l'empereur Arcadius (395-408), la basilique à cinq nefs d'Hagios Demetrios à Salonique, bâtie sur le tombeau du saint au début du v[e] siècle de notre ère [1], et la basilique à trois nefs découverte en 1915 à Nicopolis d'Épire. Ce groupe d'édifices pourra permettre d'étudier dorénavant, autrement que par les textes, l'art de la construction byzantine orientalisante, entre l'époque de Constantin le Grand et celle de Justinien. Certaines des plus anciennes basiliques de Rome et de Ravenne dérivent des modèles ainsi connus. Le monument chrétien d'Ilissos est lui-même, semble-t-il, du v[e] siècle de notre ère.



Fig. 2. — Mosaïque de la basilique de l'Ilissos.

Presque tous les édifices à peu près contemporains, de cette classe, — à part celui de Nicopolis, dont l'histoire est la moins connue, — possèdent des cryptes, et ont été comme annexés eux-mêmes au tombeau d'un martyr. La crypte de la basilique de l'Ilissos, quadrangulaire et coiffée d'une voûte à coupole, contenait trois sépultures voûtées (*arcosolia*) pouvant recevoir des sarcophages de marbre, dont l'une, la plus grande, est faite pour deux corps : on y remarque aussi un ossuaire. Elle n'est pas sans analogie avec d'autres cryptes syriennes ou romaines, de la fin du IV[e] siècle. Il se pourrait, en fait, qu'elle eût abrité la dépouille de l'évêque martyr Léonidas d'Athènes, et de sa suite. Ce prélat du III[e] siècle avait été mis à mort, en 250, à Corinthe, sous Décius, avec sept femmes chrétiennes de sa ville, arrêtées, comme lui, à la Pâques de Trézène. Leurs restes auraient été plus tard apportés de Corinthe, au IV[e] siècle, en ce *Polyandrion* chrétien d'Athènes.

La basilique ne fut construite qu'ensuite. Son plan la localise au v[e] siècle, et c'est la date que suggèrent aussi les fragments de sculptures recueillis autour de la fouille. Certains avaient été empruntés peut-être aux riches villas romaines de la nouvelle ville,

1. Cf. *Revue de l'Art ancien et moderne*, t. XXXVII, 1920, p. 244 sqq.

édifiées parmi les jardins; d'autres sont nettement d'époque chrétienne et d'art byzantin, tel ce décor de linteau somptueusement ouvragé (fig. 3) qui paraît provenir d'une porte de la basilique, et qui rappelle, tant les pylônes des basiliques syriennes ou la porte du Palais de Dioclétien à Spalato, que l'architecture « baroque » des niches sculptées, sur les sarcophages dits de Sidamara.

Les diverses mosaïques trouvées soit au propylée et au transept extérieur sud du *narthex*, soit dans les deux nefs latérales nord-sud, à hauteur du *Hieron Bêma*, indiquent une même période. Leurs décors, ou géométriques, ou végétaux, ou composites — arbres, pampres, couronnes de laurier, oiseaux picorant, attaquant des serpents — ne sont pas trop loin des souvenirs de l'art naturiste hellénistique, et rappellent aussi, avec plus d'art, les documents de Nicopolis d'Épire (fig. 2 et 4).

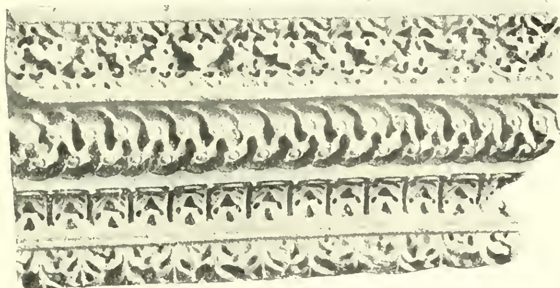


Fig. 3. — Linteau provenant d'une porte de la basilique de l'Ilissos.

Or le ve siècle a été l'époque de cette Athénaïs, fille du sophiste Athénien Léontios, qui, en 423, fut élevée sur le trône de Byzance, comme épouse de Théodose II (408-450), et qui avait ensuite visité la Syrie, pendant son voyage à Jérusalem, en 438. Peut-être les artistes de sa cour rapportèrent-ils de là, en Grèce, certains souvenirs qui furent utilisés, pour les douze églises que fit édifier dans sa ville l'impératrice chrétienne. Le riche décor de la basilique, dressée jadis près de l'Olympieion, et en vue de l'Acropole (fig. 1), laisserait penser que, — comme à Daphni, où le monastère fut établi à dessein sur la Voie Sacrée d'Eleusis, — les chrétiens d'Athènes avaient voulu donner au temple nouveau la valeur d'un symbole; il convenait, à leur sens, que le temple-reliquaire de l'évêque Léonidas, martyr, pût rivaliser quelque peu avec le luxe des sanctuaires païens. Il serait possible, en effet, que la basilique de l'Ilissos, longtemps réputée pour sa magnificence, fût devenue ensuite, par métonymie, le *Basilikos Oikos*, dont parle l'Anonyme de Vienne: résidence somptueuse, au milieu des jardins, et qui servit de rendez-vous à un Duc d'Athènes, probablement de la famille des Acciajuoli. Comme une autre ancienne église, située elle-même au voisinage de la

source Kallirhoe, la Panaghia « stin Petran », qui subsistait encore en 1674, sur l'emplacement du *temenos* d'Hera. — la basilique de l'Ilissos aurait été seulement détruite en 1778.

CHARLES PICARD
Directeur de l'École française d'Athènes.



FIG. 4. — MOSAIQUE DE LA BASILIQUE DE L'ILISSOS.

ENGLISH SUMMARY OF THE ISSUE OF DECEMBER 1920

CONTENTS

Our Tribune : a Society in favor of French tapestry, *by Jean Ajalbert, member of the Goncourt Academy, and administrator of the National Beauvais Manufactory,* p. 257.

— Since its ruin during the Revolution, the production of Beauvais tapestry has never been restored. It is the aim of the Society recently organized under the name of the « Friends of the National Manufactory of Beauvais » to aid M. Ajalbert in the solving of the many problems connected wih the renovation of the establishment and to arouse interest among amateurs for its modern productions.

The Origin of Romanesque architecture : II. The birth of the monumental sculpture (third and last article), *by Louis Bréhier, professor of history, in the Faculty of Letters, Clermont-Ferrand,* p. 263.

— With the disappearance, in the fifth century a. D., of the gallo-roman school and its center of Arles, the rupture with antique tradition was complete. For centuries, no more statues or figures in relief were executed, and sculpture became a purely decorative art, consisting of tracing on stone ornemental motives borrowed principally from the East.

The Carolingian Renaissance had the great merit of reacting against the tyranny of geometrical motives and the artists learned again to design men, animals and foliage, interpreted, it is true, through ancient art. It was also at this date that sculpture in relief made its reappearance in western art.

However it was only two centuries later, with the formation of the regional schools of architecture, that took place the resurrection of monumental sculpture. The progress is first seen in the capitals, with the simplified Corinthian type characteristic of the Normand school, and the capitals « histories », that is, decorated in relief with the figures of men and animals. The statuary art reappeared in Auvergne and the South of France, first in the form of the reliquary and later with the statues of Moissac towards 1100 a. D.

Contemporary engravers : Ernest Laborde, *by Clément-Janin,* p. 281.

— Like Meryon, Béjot and Lepere, M. Laborde has consacrated his talent to Paris, or, more exactly, to the portrayal of the pictoresque quarters of Montrouge and Montmartre, its old houses and shops. His method of work is a combination of that of the painter and engraver, and in technique, he follows the exemple of Canaletto, Meryon and Béjot in the use of the « taille orientée ».

A Short history of Chinese porcelain and the Grandidier collection of the Louvre (second article), *by Marie-Juliette Ballot, attachée of the Louvre Museum,* p. 287.

— M[lle] Ballot studies in this article the porcelain of the Ming dynasty (1368-1643). From this period, Chinese porcelain may be classed in two great series : the pieces without painted decoration and those in polychromy on white or a colour. In the first series are : first, the monochrome glazings; second, the glazings of several colours, which include perhaps the finest pieces of the period; third, the decoration of one « pâte » superposed on another, with the long series of pieces of Musulman blue on white.

The Museums : I. Several pictures of the Northern Schools in the Louvre. *by Louis Demonts, associate curator of the Louvre Museum,* p. 296 ; — **II A portrait by Danloux recently given to the Louvre,** *by Paul Jamot, associate curator of the Louvre Museum,* p. 305.

— M. Demonts discusses six pictures acquired during the war by the Museum and of which the most important are *the Madmen's ship,* by Jerome Bosch, *the Horsemen,* attributed to Roelandt Savery and an *Entombment,* by Jan Pynas.

The portrait by Danloux represents *M[gr] de la Marche,* a prelate « émigré » whom the artist painted during his stay in England (1793).

Unknown works of art in private collections : Several portraits of the Empress Eugénie, *by A. D.,* p. 309.

— By the gift of the baronne d'Alexandry d'Orengiani, the Louvre and Versailles Museums have recently acquired two portraits of the Empress Eugenie : the bust by Winterhalter and a full length by Ed. Dubufe.

Correspondance : On the new discoveries on the christian basilica of Ilissos, Athens, *by Ch. Picard, director of the French School of Athens,* p. 315.

Florence INGERSOLL-SMOUSE.
Doctor of the University of Paris.

TABLES

TABLE ALPHABÉTIQUE DES ARTICLES

TABLE ALPHABÉTIQUE DES NOMS D'AUTEURS

GRAVURES HORS TEXTE

N° 217 (Juin 1920).

N° 218 (Juillet-Août 1920).

N° 219 (Septembre-Octobre 1920).

N° 220 (Novembre 1920).

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

N° 218 (Juillet-Août 1920).

N° 219 (Septembre-Octobre 1920).

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI